literatur für leser

14
1
37. Jahrgang

Inhaltsverzeichnis



Inhaltsverzeichnis

literatur für leser

herausgegeben von:	Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review:	literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.
Verlag und Anzeigenverwaltung:	Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Postfach 94 02 25, 60460 Frankfurt/M., Telefon: 069 / 78 07 050, Telefax 069 / 78 07 05 50
Redaktion der englischsprachigen Beiträge:	Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA wilke@u.washington.edu
Redaktion der deutschsprachigen Beiträge	Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz cjakobi@uni-mainz.de
Erscheinungsweise:	4mal jährlich März/Juni/September/Dezember
Bezugsbedingungen:	Jahresabonnement EUR 32,--; Jahresabonnement für Studenten EUR 22,--; Einzelheft EUR 9,20. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

Yvonne Joeres, Gießen

Aleatorische Literatur als Grenzüberschreitung

Lo repito: basta que un libro sea posible para que exista.

Ich wiederhole: Die bloße Möglichkeit eines Buches ist hinreichend für sein Dasein.
(Jorge Luis Borges)

> “Do you remember the old theory about putting ten monkeys to work at ten typewriters, just hitting the keys at random? The argument was that if you kept them at it a million years they would write the complete works of Shakespeare. Along with trillions of pages of gibberish, of course. It was a question of mathematical probability – sooner or later, in a million years, one of the monkeys would just *happen* to hit the keys in the sequence that would produce *Hamlet*, and another would do *Lear*, and so on. But monkeys are old-fashioned and too slow; now we have electrons. […] The problem, then, was simple: change the work of the electrons from calculating to typing. In effect, devise an automatic typewriter that would race along, completely out of control, at maybe a million words a minute. With no mind to guide it, the thing would produce staggering mountains of nonsense, but would, by the laws of probability, make sense a tiny fraction of the time.”
>
> “And you actually did it,” I said.
>
> “Well, I had it done. In New York I found a man to put the machine together – a fellow named David R. Sere. He worked for I.B.M., designing computers. I hired him away from them and brought him here.”[1]

Das hier von R. C. Phelan aufgegriffene, vielzitierte *infinite monkey theorem*, das Theorem der endlos tippenden Affen, die irgendwann neben einem enormen Haufen Unsinns sämtliche Werke der Hochkultur, ja überhaupt sämtliche möglichen Texte getippt haben werden, ist ein kultur- und epochenübergreifendes Motiv, das sich in mannigfaltiger Gestaltung, Vorformen und Abwandlungen wiederfindet, wie schon Jorge Luis Borges es in seiner Abhandlung *La Biblioteca Total* (1931) vorführt.[2] Dass das Theorem, je populärer es wurde, mathematische Beweisführungen zum Thema Unendlichkeit und Wahrscheinlichkeit nach sich zog, dass Forscher und Studierende verschiedener Universitäten bereits (wenig überzeugende) Versuche mit Affen und Schreibmaschinen bzw. Computertastaturen durchgeführt haben,[3] verwundert kaum – ist aber für die Konsequenz, die die Aleatorik für das System Literatur mit sich bringt, eher marginal. Relevanter dagegen ist, was die Literatur selbst aus diesem Theorem gemacht hat, denn als Motiv ist es bereits aus erzähltheoretischer Perspektive hochinteressant, weisen doch die Texte, die es enthalten, meist komplizierte selbstreferentielle Gefüge und komplex ineinander verwobene Diegesen auf.

Das Anliegen dieses Beitrages ist es jedoch weder narratologische Strukturen zu betrachten und somit das Gebiet der Metalepsenforschung zu erweitern, was sich hier in vielfältiger Ausformung anböte, noch terminologische Neuerungen diesbezüglich zu etablieren. Vielmehr ist es das eher essayistische Anliegen dieses Beitrages, die

---

1 R.C. Phelan: „Something Invented Me“. In: *The Reporter* (1960), S. 40-47, hier S. 42.
2 Jorge Luis Borges: „La Biblioteca Total“. In: *Borges en Sur (1931-1980).* Barcelona 1999, S. 24-27, hier S. 24f.
3 Vgl. http://news.bbc.co.uk/2/hi/3013959.stm (29.03.2014).

Aufmerksamkeit darauf zu lenken, dass die Thematik einer aleatorisch produzierten Literatur, neben narratologischen Fragestellungen auch ganz andere, zunächst textextern erscheinende Bereiche der Literatur berührt, konkreter: das Handlungssystem Literatur bzw. das Leben der sich darin befindlichen Personen, insbesondere des Autors und des Lesers. Dabei soll die Wirkung der Texte in den Blick geraten und auf diese Weise auch der emotionalen Komponente des Lesers und der Konsequenzen für den Autor Beachtung geschenkt werden, ohne jedoch den Anspruch zu erheben, Lösungsvorschläge für die dabei aufgeworfenen Fragestellungen bieten zu können.[4]

Im Folgenden sollen daher neben Phelans Erzählung drei weitere Textausschnitte betrachtet werden, die den Grundgedanken der unendlich tippenden Affen – oder anders: die durch Zufallskombinationen generierte Literatur[5] – aufnehmen. Dabei stellen diese Auszüge nicht allein die literaturtheoretisch interessante Frage, ob Texte, um Literatur zu sein, aus mehr bestehen müssen als der drucktechnischen Grundlage, den einzelnen Buchstaben des jeweiligen Alphabets, in unserem Fall 26 Buchstaben zuzüglich dreier Umlaute und des ß, sowie der Satzzeichen und Leerzeichen (Zahlen können vernachlässigt werden, sie sind ebenso gut durch Buchstaben ausdrückbar), sondern sie stellen zudem explizit oder implizit die Frage nach den Konsequenzen für den Leser. Denn der Leser wird durch die Möglichkeit der künstlichen Herstellbarkeit sämtlicher denkbarer Texte der Welt auf die Grenzen seines eigenen Denksystems und dadurch die Grenzen der für ihn geltenden Realität hingewiesen.

Schauen wir zunächst auf die Erzählung Phelans, aus der der oben zitierte Textausschnitt stammt. Ohne auf die Person R. C. Phelan näher eingehen zu wollen,[6] soll hier vielmehr betrachtet werden, welches Bild der Literaturproduktion in dieser kurzen Erzählung entworfen wird. Das Motiv maschinell erzeugter Texte ist nicht neu, es

---

4 Dass dabei die Begrifflichkeiten narratologischer Grundlagen wie Metalepse und *mise en abyme* sowie die unterschiedlichen Handlungsrollen innerhalb des Handlungssystems Literatur hier nicht im Einzelnen definiert werden können, ist einerseits der Kürze der Form geschuldet, andererseits der Vermeidung einer Wiederholung literaturwissenschaftlichen Basiswissens. Grundlegende Gedanken zu den narratologischen Gebieten können jedoch ohne weiteres durch die Re-Lektüre etwa von Gérard Genette („Discours du récit", in: ders.: *Figures* III. Paris 1972, S. 67-282) und André Gide (*Journal 1889-1939.* Paris 1948, S. 41 und *Les Faux-Monnayeurs.* Paris 1925) oder aber bei Werner Wolf („Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst: Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre' und ‚mise en reflet'". In: Jörg Helbig [Hrsg.]: *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger.* Heidelberg 2001, S. 49-84) oder Michael Scheffel (*Formen selbstreflexiven Erzählens: Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen.* Tübingen 1997 [Studien zur deutschen Literatur, Bd. 145]) aufgefrischt werden. Eine interessante Zusammenfassung zur Metalepsenforschung findet sich zudem bei Sonja Klimek: *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur.* Paderborn 2010. Zur empirischen Literaturwissenschaft bietet sich Siegfried J. Schmidt: *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft.* Frankfurt/M. 1991 an.

5 Zu literarischer Aleatorik und stochastischen Texten siehe auch: Reinhard Döhl: „Exkurs über Aleatorik". In: http://www.stuttgarter-schule.de/aleatori.htm (29.03.2014); Theo Lutz: „Stochastische Texte". In: http://www.reinhard-doehl.de/poetscorner/lutz1.htm (29.03.2014); Holger Schulze: *Das aleatorische Spiel. Theorie der Werkgenese.* München 2000.

6 Aufgrund der Nähe zum hier behandelten Thema sei eine kurze Anmerkung aber dennoch gestattet: Im Rahmen der Goll-Affäre bezog Paul Celan die Erzählung Phelans empört auf sich, da er aus Angst vor der Vernichtung seines Werkes auch seine eigene Person bedroht sah. Ausführlich wird die Goll-Affäre in Barbara Wiedmann (Hrsg.): *Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer ‚Infamie'*, Frankfurt/M. 2000 behandelt, worin auch auf Phelan und das Problem des Plagiats bzw. des ‚Vordenkers' eingegangen wird – beides Themenbereiche, die auch für das Thema ‚Literatur als Zufallsprodukt' interessant sind. Barbara Wiedmann verfasste zudem einen Beitrag für das *Celan-Jahrbuch* 8 (2001/02), S. 329-330, mit dem Titel „Zur Person: R.C. Phelan", in dem sie erläutert, dass die Vermutung Celans offenbar seiner Phantasie entsprang: Der Autor Phelan nahm demnach persönlich Kontakt mit Wiedmann auf und erklärte, dass er

ist vielfach in der Literatur behandelt worden, etwa in Roald Dahls Kurzgeschichte *The Great Automatic Grammatizator*, auch in George Orwells *1984* existiert eine Romanschreibmaschine, ebenso in Jonathan Swifts *Travels into Several Remote Nations of the World in four Parts by Lemuel Gulliver, first a Surgeon and then a Captain of Several Ships.* Phelans Erzählung nun nimmt die Problematik vorwiegend als literarische Selbstreferentialität auf, lässt beim Leser metaleptisch ein Frösteln entstehen, denn eine paradoxe Überschreitung diegetischer Grenzen weist ihn auf mögliche Konsequenzen für seine eigene Existenz hin, und dies ganz ohne die Kontrolle und Einschränkung eines Überwachungsstaates wie es etwa bei Orwell der Fall ist. Der Leser Phelans muss sich dieselbe Frage stellen, die sich Phelans Erzähler in der vorliegenden Erzählung zur gleichen Zeit zweifelsfrei stellt: Ist es möglich, dass er selbst nur Teil einer zufällig entstandenen Erzählung ist?

Phelans Ich-Erzähler und Tom Trimble sind Nachbarn und ehemalige Freunde, sie haben sich im Laufe der Jahre auseinandergelebt. Nach einigen weiteren Jahren veröffentlicht Tom Trimble einen Roman, der von den Kritikern gefeiert wird. Doch er offenbart dem Erzähler, dass nicht er selbst der Autor seines Erfolges ist. Stattdessen präsentiert er eine spezielle Art von Schreibmaschine, die er sich basierend auf den neuesten computertechnischen Erfindungen hat anfertigen lassen und die – nach dem Prinzip der ‚ten typing monkeys' – per Zufallsgenerator Wörter produziert und neben viel unverwertbarem Kauderwelsch immer wieder ganze Texte zusammensetzt. Sämtliche mögliche Textsorten werden von der Maschine produziert, fiktionale und faktuale Texte, Unterhaltungsliteratur und Sachtexte, neue Geschichten und bereits bestehende, Kochrezepte, Gerichtsunterlagen, ja selbst Kommentare zu Texten, die es gar nicht gibt usw. Auch auf extradiegetischer Ebene existierende, dem realen Leser daher bekannte Texte wie etwa Werke Shakespeares entstehen bei der ‚maschinengeschriebenen' Produktion. Die Maschine scheint der Schlüssel zu mühelosem schriftstellerischem Erfolg zu sein, sie scheint gar die Zukunft mitteilen zu können, kann sie doch sogar Texte produzieren, die vielleicht erst entstehen würden. Eines Tages legt Tom Trimble dem Ich-Erzähler das neueste Manuskript der Maschine vor. Der Ich-Erzähler beginnt zu lesen und mit ihm liest der reale Leser der short story den identischen Anfang des ihm vorliegenden Textes „Something invented me", den er damit zugleich zu Ende liest, eine direkte Selbstreferenz, die sich als *mise en abyme* der Extraklasse entpuppt.[7] Die *mise en abyme*, bekanntermaßen von André Gide 1893 erstmals in seinem Tagebuch von der Wappenkunde auf die Literatur übertragen und in seinem Roman *Les Faux-Monnayeurs* 1925 als Erzähltechnik angewandt, kommt hier in der Tat einem ‚Sturz in den Abgrund' gleich: Das Grundgerüst der fiktionalen Realität wird durch die Spiegelung des Textes in sich selbst existentiell erschüttert.

Celan nicht kannte. Celan, der sich unter anderem durch den dem seinen phonetisch ähnlichen Namen des Verfassers der Erzählung angesprochen fühlte, hatte Fiktion und Realität miteinander verwoben und seine eigenen Ängste geschürt. So findet sich auch hier die Furcht vor dem Auslöschen eigener Existenz durch Literatur, beruhend auf dem Verschwimmen der Grenzen zwischen Literatur und Leben.

7 Vgl. zu Phelans Erzählung hinsichtlich der *mise en abyme* u.a.: Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens*, S. 71ff. Vgl. zu den Unterformen der *mise en abyme* auch: Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire. Essais sur la mise en abyme*, Paris 1977 und ders.: „Abyme, Mise en". In: *Dictionnaire des genres et notions littéraires.* Paris 1997, S. 11-14.

Gleich mehrere Aspekte regen dabei zur Reflexion und Metareflexion an. Zum einen wird unweigerlich die Rechtmäßigkeit des schriftstellerischen Erfolges von Tom Trimble infrage gestellt. Nicht Tom Trimble, sondern eine Art Ghostwriter hat für ihn die Texte verfasst, was den Erfolg fragwürdig und illegitim erscheinen lässt. Hinzu kommt, dass dieser Ghostwriter nicht menschlich ist, eine durch elektronische Impulse gesteuerte Maschine hat die Texte vollkommen ohne Hintergrund, ohne Motivation oder Intention produziert. Keinerlei tiefere Bedeutungsebene wurde absichtsvoll konstruiert, nichts an diesen Texten ist vorsätzliche Botschaft an einen Rezipienten, nichts ist gewollt, alle vermeintlich sinnvollen Texte, die entstanden, sind in gleicher Weise absichts- und bedeutungslos, wie es die ebenfalls von der Maschine verfassten Nonsens-Texte sind.

Im Grunde sind die endlos tippenden Affen, auf die Tom Trimbles Maschine explizit zurückzuführen ist, nur ein erläuterndes Bild für die Darstellung bestimmter Wahrscheinlichkeiten. Doch es verwundert nicht, dass die Möglichkeit künstlich erzeugter Texte in anderem Kontext auch in abschätziger Weise gegen das System Literatur missbraucht werden könnte: Was ist Literatur wert, welche Bedeutung besitzt sie, wenn sie auch von einem Haufen Affen oder einer motivationslosen Maschine durch wahlloses und unreflektiertes Tippen bzw. Kombinieren erzeugt werden kann?

Es stellt sich somit nicht allein die Schwierigkeit zu unterscheiden, welche der Texte, die die Maschine in Phelans Erzählung erstellt, bereits existierende Texte und welche lediglich Erfindung der Maschine sind: „Three months ago it produced a lost comdey of Aristophanes in an English translation by Gilbert Murray. Murray died in 1957. Now, is this a *real* lost comedy of Aristophanes? Or is the play itself, like the Murray translation of it, just an invention of the machine?“[8] Es ergibt sich überdies die subtile Problematik zu entscheiden, ob ein Stück Literatur, das absichtslos und mechanisch produziert wurde, überhaupt Literatur ist, überhaupt als sinnhaltiger zusammenhängender Text gelesen werden darf.

Zudem aber, und dieser Aspekt soll hier gesondert betrachtet werden, entsteht ein metaleptisch erzeugtes Unbehagen, nämlich aus der narratologischen Begebenheit heraus, dass Tom Trimbles ‚Schreibmaschine‘ Tom Trimbles eigene Geschichte verfasst und dies nicht etwa aus Sicht Tom Trimbles, sondern aus Sicht des fassungslosen und zu Tode erschrockenen Ich-Erzählers, der sich seiner eigenen Rolle als Erzähler dadurch erst bewusst zu werden vermag und seine eigene Identität, seine eigene vermeintliche Realität infrage stellen muss: „Something invented me“. Was ist Fiktion, was Realität, wo ist die Grenze und wo wird sie überschritten? Es ist ein Unbehagen, das sich gleichsam auf den realen Leser überträgt. Wir werden diesem Unbehagen auch in unseren anderen Textbeispielen begegnen.

Jorge Luis Borges: *La Biblioteca de Babel* (1941)

Das Bild der endlos tippenden Affen, ebenso wie das Bild der Romanschreibmaschine, also die Vorstellung von Literatur als künstlich generiertes Zufallsprodukt einer möglichen Anzahl von Buchstabenkombinationen, ist in der Grundanlage bereits bei Jorges Luis Borges in seiner Fiktion der *Biblioteca de Babel* zu finden. Hier sind die

---

8 Phelan: „Something Invented Me“, S. 45.

Schwerpunkte anders verteilt, die Frage nach Wert und Wertlosigkeit von Literatur gelangt weniger explizit ins Blickfeld. Doch auch hier macht sich Beklommenheit breit.

Jorge Luis Borges schuf mit seiner *Biblioteca de Babel* eine der bekanntesten Bibliotheken der Literaturgeschichte. Umberto Eco orientierte sich an ihr in seiner einer vermutlich noch breiteren Leserschaft bekannten Darstellung der labyrinthischen Klosterbibliothek in *Il nome della rosa* (1980), auch Carlos Ruiz Zafóns „cementerio de los Libros Olvidados“[9], also der Friedhof der Vergessenen Bücher in seiner Barcelona-Tetralogie[10] verweist in seiner Größe und Labyrinthhaftigkeit auf diese berühmten Bibliotheken. Borges' Essay liegt eine kurze Abhandlung mit dem Titel *La Biblioteca Total*[11] zugrunde, in der er die Herkunft und Entwicklung des Motivs einer totalen Bibliothek (oder auch eines „juego“, eines Spiels mit den unendlich oft kombinierbaren Elementen des Alphabets[12]) beginnend bei Demokrit über Aristoteles darstellt und dabei auch eine vermeintliche Äußerung Thomas Henry Huxleys zu den ewig tippenden Affen erwähnt. Borges zeigt sich verwundert, warum es trotz dieser vielen Vordenker derart lange dauerte, bis das Motiv ernsthaft literarisch aufgegriffen wurde.[13] Als den „primer expositor“[14], den ersten Darsteller des Motivs der Totalen Bibliothek benennt er Kurd Laßwitz. In *La Biblioteca de Babel* dann entwickelt Borges den Gedanken einer totalen Bibliothek weiter: Sie ist einzigartig in Umfang, Ausdehnung und Bestand. Sämtliche Bücher der Bibliothek, so wird erläutert, bestehen aus den immer gleichen Elementen, „el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto.“[15] Dies ist zunächst nicht überraschend, denn natürlich: Ein jeder Text besteht in seiner grundlegenden Beschaffenheit aus den Lettern des jeweiligen Alphabets und den Interpunktionszeichen. Doch in Borges' Bibliothek „[*n*]*o hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos*“ und ein genialer Bibliothekar kam letztlich zu der Erkenntnis, „que la Bibioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas.“[16] Borges' unendliche Bibliothek umfasst somit sämtliche Werke, sämtliche möglichen Werke, sämtliches Wissen der Welt:

> Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demonstración de la falacia de esos catálogos, la demonstración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basílides, el comentario de ese evangelio, el

---

9 Carlos Ruiz Zafón: *La sombra del viento.* Barcelona 2005, S. 7.

10 Davon sind bislang drei Romane erschienen: *La sombra del viento* (2001), *El juego del ángel* (2008)*, El prisionero del cielo* (2011).

11 Jorge Luis Borges: „La Biblioteca Total“. In: *Borges en Sur (1931-1980).* Barcelona 1999, S. 24-27.

12 Ebd. S. 26.

13 Vgl. ebd. S. 25.

14 Ebd. S. 24.

15 Jorge Luis Borges: „La Biblioteca de Babel“. In: Jorge Luis Borges: *Obras completas, 1923-1949.* Barcelona 2004, S. 465-471, hier S. 467 („dem Abstand, dem Punkt, dem Komma, den zweiundzwanzig Lettern des Alphabets”, Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs in: Jorge Luis Borges: *Die unendliche Bibliothek. Erzählungen, Essays, Gedicht*e. Hrsg. v. Alberto Manguel, aus dem argentinischen Spanisch von Gisbert Haefs, Chris Hirte, Karl August Horst und Curt Meyer-Clason. Frankfurt/M. 2013, „Die Bibliothek von Babel“, S. 100-109, hier S. 103).

16 Vgl. ebd. („*gibt es nicht zwei identische Bücher*“, „daß die Bibliothek total ist und daß ihre Regale alle nur möglichen Kombinationen der zwanzig und soviel orthographischen Zeichen [deren Zahl, wenn auch außerordentlich groß, nicht unendlich ist] verzeichnen, mithin alles, was sich irgend ausdrücken läßt: in sämtlichen Sprachen.“ Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs: „Die Bibliothek von Babel“, S. 104).

> comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito.[17]

Dieser unfassbare Umfang der totalen Bibliothek verheißt durch das darin enthaltene gebündelte Wissen auch unfassbare Macht, vereint sie doch, so Borges, sämtliche Lösungen sämtlicher denkbarer Probleme dieser Welt. Soweit erscheint die Bibliothek als ein bibliophiler Traum, der Glück und Wissen in sich trägt, und kann nach Susanne Zeppt als Allegorie für das Universum gelesen werden,[18] Borges selbst schlägt dies vor: „El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales [….]“[19]. Die Bibliothek besteht „*ab aeterno*“[20], es wird kein greifbarer Verfasser der Texte genannt, die „letras orgánicas“, die organischen Lettern, im Innern der Bücher unterscheiden sich existentiell von den „rudos símbolos trémulos“, den groben Symbolen, die die menschliche Hand zur vermeintlichen Ordnung auf das Äußere der Bände schrieb.[21] Die Bibliothek in ihrer Struktur und ihrem Inhalt scheint somit göttliches Werk zu sein, der Mensch dagegen, der sich als „imperfecto bibliotecario“ in ihr bewegt, „puede obra del azar o de los demiurgos malévolos“.[22] Die Kombination aus göttlichem Werk und irdischem Nutzer ist es aber zugleich, die ein immenses Unbehagen mit sich bringt, Kirsten Dickhaut nennt die Bibliothek gar ein „Symbol des Unbehagens“[23]. Dieses Unbehagen wird früh spürbar in Borges' Schilderung der *Biblioteca*, denn es scheint ein Ding der Unmöglichkeit, sie bewusst nutzbar zu machen, gezielt ein bestimmtes Buch zu finden. Zu groß ist das Ausmaß der Bibliothek, zu unüberschaubar die Anzahl insbesondere auch derjenigen Bücher, die durch die unvorstellbare Möglichkeit an Buchstabenkombinationen dem Menschen als nicht lesbar erscheinen. Plünderungen und Bücherzerstörungen aus Machtgier und Aberglaube, Menschen, die dem Wahnsinn verfallen oder morden aus Verzweiflung über die Unüberschaubarkeit des Macht verheißenden absoluten Wissens,[24] dies alles resultiert aus dem Versuch, die Rätsel der Bibliothek zu ergründen. Dennoch können diese Unmenschlichkeiten, durchgeführt von Menschen, dem eigentlichen Wissen, das in der Bibliothek enthalten ist, nichts anhaben. Etliche Bücher unterscheiden sich einzig etwa durch das Fehlen eines Satzzeichens an einer bestimmten Stelle und das Zerstören einiger Bücher kann somit im überlieferten Wissen der Gesamtheit der

---

17 Borges: „La Biblioteca de Babel“, S. 467f. („Alles: die minutiöse Geschichte der Zukunft, die Autobiographien der Erzengel, den getreuen Katalog der Bibliothek, Tausende und Abertausende falscher Kataloge, den Nachweis ihrer Falschheit, den Nachweis der Falschheit des echten Katalogs, das gnostische Evangelium des Basilides, den Kommentar zu diesem Evangelium, die wahrheitsgetreue Darstellung deines Todes, die Übertragung jeden Buches in sämtliche Sprachen, die Interpolationen jeden Buches in allen Büchern, den Traktat, den Beda hätte schreiben können [und nicht schrieb], über die Mythologie der Angelsachsen, die verlorenen Bücher des Tacitus.“ Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs: „Die Bibliothek von Babel“, S. 104).

18 Vgl. Susanne Zeppt: *Jorges Luis Borges und die Skepsis.* Wiesbaden, Stuttgart 2003, S. 32.

19 Borges: *La Biblioteca de Babel*, S. 465 („Das Universum [das andere die Bibliothek nennen], setzt sich aus einer unbestimmten, vielleicht unendlichen Zahl sechseckiger Galerien zusammen…“, Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs: *Die Bibliothek von Babel*, S. 100).

20 Ebd. S. 466.

21 Vgl. ebd.

22 Vgl. ebd. („unvollkommener Bibliothekar“, „mag ein Werk des Zufalls oder böswilliger Demiurgen sein“, Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs: „Die Bibliothek von Babel“, S. 101).

23 Kirsten Dickhaut: *Verkehrte Bücherwelten. Eine kulturgeschichtliche Studie über deformierte Bibliotheken in der französischen Literatur.* München 2004, S. 54.

24 Vgl. Borges: „La Biblioteca de Babel“. S. 468f.

Bücher kaum eine Lücke entstehen lassen, „la Biblioteca es tan enorme que toda reducción de origen humano resulta infinitesimal“[25]. Es wird deutlich, dass die Bibliothek auch ohne den Menschen überdauern wird, die anfängliche „extravagante felicidad“[26] weicht einer verstörenden Ahnung hinsichtlich der Unbedeutsamkeit des menschlichen Daseins und sie wird ausgelöst durch den universellen und doch nicht fassbaren Inhalt der *Biblioteca*, der aufs Wesentliche heruntergebrochen aus nichts als immergleichen Buchstaben, Leerzeichen und Satzzeichen besteht. Aus ihnen setzt sich das gesamte Wissen der Welt, ja des Universums zusammen, Glück und Unglück stehen nebeneinander, festgehalten auf Buchseiten und sind doch unerreichbar. Das verzweifelte Bemühen des Menschen, diese göttliche Schöpfung und das Rätsel der Welt wenn schon nicht zu entschlüsseln, so denn eben durch Nachahmung selbst zu erschaffen, verdeutlicht Borges am Versuch einiger, die mit Hilfe von Metallscheiben in einem Würfelbecher „débilmente remedaban el divino desorden“.[27] Das menschliche Werk ist somit dilettantische Nachahmung der göttlichen Schöpfung. Und auch diese klägliche Imitation scheint bereits angelegt, da denkbar, und ist irgendwo in der Bibliothek in einem Buch festgehalten. Jegliche Realität scheint göttliche Fiktion.

Das Theorem der endlos tippenden Affen enthält somit in abgewandelter Form das auch in Borges’ Bibliothek erscheinende Problem der Beziehung des Menschen zum eigenen Werk, ja zur eigenen Existenz. Es besteht zunächst ein bedeutsamer Unterschied zwischen der Motivgestaltung beider Texte: Während bei Borges die Bücher der totalen Bibliothek göttliches Werk sind, unfehlbar wahr und allumfassend, sind die Texte der tippenden Affen eben doch nur Texte tippender Affen. Dennoch ist die Konsequenz für die Literatur die gleiche: Sämtliche Literatur existiert demnach bereits in ihrer reinen Möglichkeit auch ohne vom Menschen geschrieben zu werden – ob in Borges’ Bibliothek versammelt oder von Affen verfasst, sie ist bereits *ab aeterno* angelegt. Alles, was je ein Mensch verfasst hat, verfassen wird oder verfassen könnte, ist Wiederholung von Existierendem, nichts als die Zusammenstellung immer gleicher Zeichen, Tautologie. Dies erscheint nicht weiter erschütternd, denkt man an Aristoteles’ kaum mehr erläuterungsbedürftigen Mimesis-Begriff, der bereits beschreibt, dass alle Dichtkunst Nachahmung von Wirklichkeit ist, Nachahmung von Welt, Menschen und Handlung, von nach der Wahrscheinlichkeit Möglichem.[28] Auch ein Text wäre als Produkt menschlichen Handelns Teil möglicher Wirklichkeit. Doch anders als bei Aristoteles erscheint bei Borges Nachahmung nicht als etwas Positives, sondern impliziert, dass der Mensch, der stets auf der Suche nach Neuem, Besserem, Effizienterem ist, einer Art Fatalismus unterworfen zu sein scheint, denn es ist nichts Neues, Besseres, Effizienteres mehr denkbar, alles besteht bereits, festgehalten in der totalen Bibliothek – in der man jedoch vergeblich versucht, ein bestimmtes

---

25 Ebd. S. 469 („Die Bibliothek ist so gewaltig an Umfang, daß jede Schmälerung durch Menschenhand verschwindend gering ist.“ Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs: „Die Bibliothek von Babel“, S. 106).

26 Ebd. S. 468. („überschwengliche Hoffnung“, Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs: „Die Bibliothek von Babel“, S. 105).

27 Vgl. ebd. („debil die göttliche Unordnung nachahmten“, Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs: „Die Bibliothek von Babel“, S. 105).

28 Vgl. Aristoteles: *Poetik.* Gr./dt., hrsg u. übers. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, hier Kapitel 9. Zum Möglichen und Wahrscheinlichen bei Aristoteles siehe auch den Beitrag von Gerrit Kloss: „Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit im 9. Kapitel der aristotelischen Poetik“. In: *Rheinisches Museum* 146 (2003), S. 160-183.

Buch zu finden[29]; oder als möglicher Text getippt von Affen – bei dem man jedoch theoretisch unendlich lange warten muss, um ihn zu erhalten.

Diese Erkenntnis ist für den strebenden Menschen verlockend und katastrophal zugleich, Wissen und Allmacht scheinen greifbar nah und sind doch unerreichbar. Es impliziert zudem, dass alle denkbaren Texte, in die ein Mensch als Autor, aber auch als Rezipient Arbeit, Erwartung, Sinn und Bedeutung legt – und dies kann bekanntlich in sehr unterschiedlicher Weise stattfinden –, in ihrer ursprünglichen Bedeutung vollkommen belanglos und beliebig gesehen werden können: Sie sind wie sie sind und würden ebenso existieren ohne ihren Autor und ohne ihren Rezipienten. Es wäre die übersteigerte Vorstellung des hermeneutischen Zirkels mit immer neuen und eventuell unendlich vielen Interpretationsansätzen und zugleich seine vollkommene Verneinung, denn ein solcher Text, ein vollkommen absichtsfreies Produkt des Zufalles, kann sowohl jede beliebige Bedeutung wie auch absolut gar keine Bedeutung besitzen. Welche Konsequenz ergibt sich daraus für einen Text, der in jahrelanger Arbeit durch Mühe und Reflexion eines schreibenden Menschen entsteht, seine Gedanken, Wünsche und Vorstellungen vereint, aber auf lexikalischer Ebene absolut identisch sein kann mit einem Text, der von einem literarisch uninteressierten Primaten getippt wurde, einem botschafts- und wertfreien Zufallsprodukt? Was unterscheidet ihn von einem Text, der – und dies erscheint nur auf den ersten Blick bedeutsamer – schon ab aeterno in der Welt, dieser totalen Bibliothek, enthalten ist? Die Möglichkeit einer zufallsgenerierten Literatur ohne Autor stellt gar die intentionale Sinnhaftigkeit von Texten überhaupt in Frage und verweist davon ausgehend auf die vollkommene Bedeutungslosigkeit des Autors und seiner Intention – Sinn entsteht somit erst durch den Leser. Es ist keine neue Annahme, den *Tod des Autors* hat, anknüpfend an Kristeva, bereits Roland Barthes diagnostiziert. Er sah den Leser als den eigentlichen Sinngeber von Texten an und reduzierte die Relevanz des Autors für den Text damit nicht nur, sondern erklärte sie für nichtig:

> […] l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. […] Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le 'message' de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes […], l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel; son seul pouvoir est de mêler les écritures […]: un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur (comme on l'a dit jusqu'à présent), c'est le lecteur. […] la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.[30]

29 Vgl. Borges: „La Biblioteca de Babel", S. 469.

30 Roland Barthes: „La mort de l'auteur" [1968]. Wiederabgedruckt in R. B.: *Œuvres complètes.* Tome II: *1966-1973.* Paris 1994, S. 491-495 („[…] weil die Schrift jede Stimme, jeden Ursprung zerstört. […] Heute wissen wir, dass ein Text nicht aus einer Reihe von Wörtern besteht, die einen einzigen, irgendwie theologischen Sinn enthüllt (welcher die ‚Botschaft' des *Autor*-Gottes wäre), sondern aus einem vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen, von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur. Wie die ewigen […] Abschreiber Boucard und Pécuchet, […] kann der Schreiber nur eine immer schon geschehene, niemals originelle Geste nachahmen. Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen […]. Ein Text ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen. Es gibt aber einen Ort, an dem die Vielfalt zusammentrifft, und dieser Ort ist nicht der Autor (wie man bislang gesagt hat), sondern der Leser. […] Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors." Übersetzung von Matias Martinez: „Der Tod des Autors". In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simonie Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft.* Stuttgart 2012, S. 185-193).

Durch Barthes' Feststellung erhält der Rezipient die eigentliche Verantwortung bezüglich der Bedeutungszuschreibung eines Textes, der eine Art Kompilation von Zitaten und kulturellen Einflüssen, also von bereits Existierendem ist. Zwar ist hier der Text kein tatsächliches Zufallsprodukt, sondern ein vom Autor arrangiertes Konstrukt, aber der Autor selbst trägt nach Barthes nichts zu den semantischen Zusammenhängen bei, ist nur „Sprachrohr fremder Rede".[31] Barthes' Thesen wurden in der Wissenschaft ausführlich diskutiert, auch die Rehabilitation des Autors hat bereits stattgefunden.[32]

Und doch könnten die Vertreter des Systems Literatur, besonders die schreibende Zunft der Autoren, in diesem Theorem der Zufallsliteratur, wie es das *infinite monkey theorem* oder die Romanschreibmaschine Phelans' suggerieren, zweifelsohne eine Bedrohung sehen. Sie müssten, um ihr eigenes Tun zu begründen, ja zu rechtfertigen, die Unsinnigkeit und Bedeutungslosigkeit dieses Gedankenexperimentes offenlegen, um auf diese Weise die Diffamierung zunichte zu machen, die dieses Theorem für sie und den ganzen Literaturbetrieb bedeuten kann. Vielleicht ist das der Grund, warum das Motiv ‚Literatur als Zufallsprodukt' immer wieder literarisch aufgenommen und in seiner bedrohlichen Konsequenz durch die metaleptische Komponente betont wird, die es zweifelsohne immer enthält und die diese Konsequenz auf den realen Leser ausweitet. Denn das mögliche Unbehagen des Literaturproduzenten hinsichtlich einer eventuellen Bedeutungslosigkeit seines Schaffens ist nur die eine Seite der Medaille, auf der ein Text, ja alle Texte dieser Welt ebenso wertvoll (also wertlos) wie das Zufallsprodukt eines tippenden Affen erscheinen, sämtliche literarischen Werke somit selbst Zufallsprodukte sein können – wer könnte dies im Nachhinein unterscheiden? Mindestens ebenso unbehaglich ist die andere Seite, denn sie zeigt zudem Realitätsgrenzen auf, die Autor und Leser gleichermaßen betreffen: Phelans Protagonist liest sich als Figur in einer maschinengenerierten Geschichte, die durch das zufällige Kombinieren von Buchstaben entstanden ist. Hier tritt ein weiteres Unbehagen hinzu, das noch tiefgreifender ist als die Reaktion auf die Sinnentleerung von Literatur oder darauf, dass nach einer Wahrscheinlichkeits-Theorie den Autoren im Grunde die Rechte am eigenen Wort abgesprochen werden können, denn der unendliche Affe könnte gar ein Werk vorausnehmen, das ein Autor erst viel später schreiben würde. Es entsteht zudem ein existentielles Problem, mit dem zahlreiche selbstreferentielle Texte spielen: Es ist der Gedanke der Grenzüberschreitung. Die bei Borges formulierte *ab aeterno*-Existenz sämtlicher Geschichten und beschreibbarer Ereignisse, ebenso die Text-Produktion durch Affen an Schreibmaschinen im *infinite monkey theorem* oder durch eine mechanisch betriebene Romanschreibmaschine bei Phelan, all diese Gedankenexperimente stellen den Menschen vor die Frage, ob auch seine eigene Geschichte bereits aufgeschrieben wurde. Sie stellen ihn vor die Frage, die auch die deutsche Übersetzung von Phelans Erzählung im Titel stellt: „Gibt es mich überhaupt?"[33] Fiktion und Realität vermischen sich untrennbar und erzeugen

---

31 Vgl. Matias Martinez: „Autorschaft und Intertextualität". In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko (Hrsg.): *Die Rückkehr des Autors.* Tübingen 1999, S. 465-479, hier S. 465.

32 Vgl. dazu etwa das einführende Kapitel von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko: „Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven". In: dies. (Hg.): *Die Rückkehr des Autors*, S. 3-35.

33 R. C. Phelan: „Gibt es mich überhaupt?" In: *Der Monat* XIII/147, Dezember 1960. S. 43-50, hier S. 43.

dadurch nicht allein Verwirrung, sondern ebenso ein bedeutsames Schaudern. Oder wie Borges es sagt:

> [...] ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet sea espectador de Hamlet? Creo haber dado en la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.[34]

Die metaleptische Überschreitung der diegetischen Grenzen stellt unsere eigene vermeintliche Realität in Frage. Phelans Ich-Erzähler kann gedanklich kaum fassen, was er liest, nämlich seine eigene soeben erzählte Erzählung. Auch die Gedanken des realen Lesers scheinen zu kollabieren bei dem Versuch, Phelans Fiktion zu Ende zu denken.

Unser Denken ist befangen durch Denksysteme, unsere Realität, die wir denken, ist durch diese Denksysteme beschränkt. Unvorstellbar ist, was sich außerhalb dieses Systems befindet. Es ist wie mit der Vorstellung von der Unendlichkeit des Universums: Sie ist beklemmend unvorstellbar. Oder um nicht schon das Gedankenexperiment unerträglich zu machen: Es ist wie eine Zugfahrt, die wir nicht eigenmächtig unterbrechen können. Wir sehen nur geschlossene Schranken. Wer mehr sehen will, als sein Denksystem ihm bieten kann, muss aussteigen und das System verlassen, den fahrenden Zug verlassen und hinter die Schranken schauen. Die Metalepse, die Werner Wolf als Kurzschluss der diegetischen Ebenen bezeichnet,[35] ist ein Ausstieg aus dem fahrenden Zug, wenngleich nur poetisch. Die Verwirrung und das Unbehagen, die beim Versuch eines Ausstiegs entstehen, beim Versuch, die Paradoxie dieses Erzählphänomens[36] zu erklären, verursachen Störungen in unserer Normalität, in der wir uns vermeintlich vorher befanden. Bekanntes, Normales wird zurückgelassen, die Abnormität, das Nicht-Vorstellbare tritt an ihre Stelle. In unser Denksystem will sich dieses Gedankenexperiment nicht recht einpassen, es liegt außerhalb seiner Grenzen. Die Metalepse ist daher nicht einwandfrei und befriedigend denkbar, aber sie ist lesbar, freilich nur in reduzierter Form, denn die Möglichkeiten der Schriftlichkeit sind bekanntermaßen ebenso beschränkt wie unser Denksystem. Noch problematischer wird es bei der Sonderform dieses Erzählverfahrens, der bei Phelan vorgefundenen *mise en abyme.* Ein anschauliches Beispiel für diese Grenzüberschreitung schuf der Künstler Maurits Cornelis Escher mit seiner bekannten Zeichnung *Die zeichnenden Hände*, aber auch in der Werbung wird das Spiel mit der unvorstellbaren Unendlichkeit der Ebenenüberschreitung gerne genutzt, so etwa in der Werbung des Schmelzkäses der Firma Fromageries Bel, *La vache qui rit*: Escher stellt zwei Hände in Hemdsärmeln dar, jede Hand hält einen Bleistift und ist gerade dabei, den Ärmel der anderen Hand zu zeichnen. Die Käsepackung zeigt eine lachende Kuh, die Ohrringe trägt, welche

---

34 Jorge Luis Borges: *Obras Completas.* Bd. 2, Buenos Aires 1989, S. 47 („Was ist Beunruhigendes daran, daß Don Quijote der Leser des ‚Quijote' ist und Hamlet Zuschauer des ‚Hamlet'? Ich glaube, auf die Ursache gestoßen zu sein. Solche Spiegelungen legen die Vermutung nahe, daß, sofern die Charaktere einer erfunden Geschichte auch Leser und Zuschauer sein können, wir, ihre Leser und Zuschauer, fiktiv sein können." Übersetzung von Karl August Horst: Jorge Luis Borges: „Partielle Zaubereien im ‚Quijote'".In: *Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur*, München 1966, S. 149-153, hier S. 153). Vgl. hierzu auch Alfonso de Toro: „Borges und die Hyperräume". In: Katja Carillo Zeiter (Hrsg.): *Borges und die phantastische Literatur.* Berlin 2010 (Ibero-Online.de, H. 9), S. 44-80, hier S. 47f.

35 Vgl. Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen.* Tübingen 1993, S. 357f.

36 Vgl. Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 42ff.

die Form der Käsepackung haben und das gleiche Bild zeigen: eine lachende Kuh, die Ohrringe trägt, welche die Form der Käsepackung haben usw. Welche Hand war zuerst da, wo endet die Reihe der lachenden Kühe? Darstellerisch ist das Ganze leicht zu erklären: Die sich selbst zeichnenden Hände wurden vom Künstler geschaffen, die Kühe auf der Käsepackung werden irgendwann so klein, dass sie von der Druckmaschine nicht mehr zu drucken und vom Betrachter nicht mehr zu erkennen sind. Doch der zugrundeliegende Gedanke ist der der diegetischen Grenzüberschreitung in ihrer Sonderform der *mise en abyme*,[37] des Sturzes in den Abgrund oder eines „Strange Loop", wie Douglas R. Hofstadter es nennt, dabei Bezug nehmend auf Eschers Kunst: „The ‚Strange Loop' phenomenon occurs whenever, by moving upwards (or downwards) through the levels of some hierarchical system, we unexpectedly find ourselves right back where we started."[38] Übertragen auf *La Biblioteca de Babel* und dabei Borges' Idee zu Ende denkend, befindet sich der reale Leser auch in diesem Fall vor dem gleichen Dilemma: Der Text, den er in den Händen hält, muss nach dieser Idee bereits in der totalen Bibliothek vorhanden gewesen sein, bevor Borges ihn verfasste. Und damit ebenso die Geschichte der eigenen Lektüre dieses Textes. Die Möglichkeit aleatorisch entstandener Literatur betrifft demnach nicht mehr nur innerfiktionale Erzählgrenzen, sondern verwischt auch die Grenze von außerliterarischer Realität und Fiktion. Es ist ein theologisch-philosophisches Problem, das unser Denksystem nicht in der Lage ist zu lösen.[39] „Die aus Worten geschöpfte, fiktive Welt besitzt ebensoviel Gültigkeit wie die reale Welt"[40], konkretisiert Ulrike Jamin.

Im Folgenden sollen zwei Textausschnitte betrachtet werden, die mit dem Bild des zufällig generierten Textes, der zugleich die diegetischen Ebenen und die Realitäts-Grenzen infrage stellt, unterschiedlich umgehen. Beide Texte sind der Unterhaltungsliteratur entnommen, sie wenden sich an eine breite Leserschaft und können auf den ersten Blick dem Bereich der Kinder- und Jugendliteratur zugeordnet werden. Auf den zweiten Blick entpuppen sie sich jedoch als facettenreiche Bildungsromane, die sich zugleich ausführlich mit dem System Literatur, der Entstehung von Literatur und ihrer gesellschaftlichen Relevanz auseinandersetzen. Die Darstellung aleatorisch entstandener

---

37 Metalepse und *mise en abyme* sind keineswegs synonym zu nutzen. Nach Klimek bezeichnen die „Termini Metalepse und ‚mise en abyme' nicht dieselbe Gruppe von Phänomenen", stehen aber in „einem engen Zusammenhang", so dass die *mise en abyme* als ein Teilbereich der Metalepse angesehen werden kann: „Zweitens kann es keine paradoxe ‚mise en abyme' […] geben, ohne dass die Ebene des Erzählers und die des Erzählten auf unlogische Weise durchbrochen werden (was wiederum einer Metalepse entspricht). Andererseits begründet nicht jede Metalepse auch gleich eine ‚mise en abyme'. […] Die eigentliche ‚mise ein abyme' […] ist das Produkt einer Metalepse." (Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 52f.).

38 Douglas R. Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach: an eternal golden braid. A metaphorical fugue on minds and machines in the spirit of Lewis Carroll.* New York 1979, S. 18.

39 Bei Borges ist die theologische Komponente offensichtlich, er spricht von der „Kluft zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen" und von „göttlicher Unordnung", seine Bibliothek „kann nur Werk eines Gottes sein" (Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs: „Die Bibliothek von Babel", S. 102, 105, 102). Auch bei Barthes kann man den theologischen Gehalt einer Negierung von Autorschaft herauslesen: „Sobald ein Text einen Autor zugewiesen bekommt, wird er eingedämmt, mit einer endgültigen Bedeutung versehen, wird die Schrift angehalten. […]eine Fixierung des Sinns zu verweigern, heißt letztlich, Gott und seine Hypostasen (die Vernunft, die Wissenschaft, das Gesetz) abzuweisen." (Übersetzung von Matias Martinez: „Der Tod des Autors", S. 191).

40 Ulrike Jamin: „Vom ‚Gewisper zwischen den Büchern': Tahar Ben Jelloun, Umberto Eco und die Figur des blinden Bibliothekars Jorge Luis Borges". In: Claudius Armbruster, Karin Hopfe (Hrsg.): *Horizont-Verschiebungen. Interkulturelles Verstehen und Heterogenität in der Romania.* Tübingen 1998, S. 235-255, hier S. 246.

Literatur erscheint dabei zunächst als Kritik am Desinteresse des modernen Menschen an Phantasie und Literatur, doch zugleich lässt sich auch hier das Unbehagen erkennen, das die Möglichkeit künstlich generierter Geschichten für den Leser mit sich bringt.

Michael Ende: *Die unendliche Geschichte* (1979)

Michael Endes *Unendliche Geschichte* ist eines der bekanntesten Kinder- und Jugendbücher. Es trägt in seinem Titel bereits den Verweis auf eine unendliche Gesamtheit von Geschichten, eine Unendlichkeit von Literatur. Auch die Kombinierbarkeit von Buchstaben zur Gestaltung sinnvoller Texte, die zusammengenommen das unendlich große Ausmaß von Geschichten ergeben, gelangt bei Ende früh in den Blick:

TAIRAUQITNA

rednaeroK darnoK lraK :rebahnI

Michael Ende: *Die unendliche Geschichte*, Stuttgart 1979, S. 5

Diese ‚Spiegelschrift'[41] gleich zu Beginn des ersten Kapitels liefert die ersten Zeichen des Romans nach der Titelei. Der reale Leser erlebt, wie der Antiheld Bastian den Worten in Spiegelschrift an der Glastür des Antiquariats begegnet. Doch Bastian selbst nimmt sie zu diesem Zeitpunkt in seiner Eile kaum wahr. Sie erscheinen im späteren Text noch einmal, diesmal jedoch nicht in Spiegelschrift, der Alte vom Wandernden Berge spricht sie aus, das Schriftbild ahmt somit die gesprochene Sprache nach: „Tairauqitna rednaerok darnok lrak rebahni"[42]. Nun, da sie Bastian während der eigenen Lektüre der *Unendlichen Geschichte* in nicht gespiegelten Buchstaben wieder begegnen, erkennt er sie daher nicht und hält die seltsamen Worte zunächst für eine „Zauberformel".[43] Was dort in umgekehrter Buchstabenkombination zu lesen ist, ergibt in richtiger Reihenfolge die Worte: ‚ANTIQUARIAT Inhaber: Karl Konrad Koreander'. Einzig die Kombination der gleichen Buchstaben entscheidet über Sinn oder Unsinn, über Lesbarkeit oder Unlesbarkeit. Die gleichen Buchstaben, zunächst

41 Das Spiegelmotiv ist bekanntermaßen ein beliebtes Motiv besonders in der phantastischen Literatur und eng mit den Motiven des Doppelgängers und des Schattens verknüpft. Nach Schneidewind wird mit dem Spiegel u.a. Selbsterkenntnis, aber auch das Bewusstwerden von „Differenzen von Subjekt und Objekt" assoziiert (Friedhelm Schneidewind: *Mythologie und phantastische Literatur*, Norderstedt o.J., S. 134). Im hier erscheinenden Kontext ist aber nicht der Spiegel als solcher der relevante Aspekt, denn die hier erscheinende Schrift ist keine Spiegelschrift im eigentlichen Sinne. Sie erscheint durch das Betrachten der Aufschrift auf der Glastür des Antiquariats von hinten lediglich gespiegelt. Vielmehr ist daher die sinngebende Anordnung von Buchstaben, die sich durch die korrekte Positionierung zur Schrift ergibt, der hier relevante Aspekt. Gleichwohl ist das Motiv des Spiegels bei Ende häufig zu finden, nicht nur in der *Unendlichen Geschichte*, sondern auch in andern Texten.

42 Michael Ende: *Die unendliche Geschichte.* Stuttgart 1979, S. 187.

43 Ebd.

scheinbar unsinnig zusammengesetzt, ergeben in umgekehrter Reihenfolge Sinn. Wie bei Borges, wie bei Phelan.[44]

Auch die Initialen der einzelnen Kapitel der *Unendlichen Geschichte* weisen zusammengenommen auf die grundlegenden Elemente aller Geschichten hin: Sie setzen sich in der Reihenfolge geordnet aus den 26 Buchstaben des Alphabets zusammen, das erste Kapitel beginnt mit A, das zweite mit B usw. Die Anfangsbuchstaben der Kapitel stellen somit die Grundelemente des gesamten Romans bereit.

Ein weiterer Verweis auf die Unendlichkeit von Geschichten erscheint später im Text weniger harmlos und beschert dem Protagonisten und dem realen Leser das nun schon bekannte Unbehagen – wie bei Phelan und Borges –, denn Bastian gerät durch das Lesen der *Unendlichen Geschichte* in einen Konflikt mit den Realitätsebenen und zieht auch den realen Leser in diesen Konflikt mit hinein[45]:

> Was da erzählt wurde, war seine eigene Geschichte! Und die war in der Unendlichen Geschichte. Er, Bastian, kam als Person in dem Buch vor, für dessen Leser er sich gehalten hatte! Und wer weiß, welcher andere Leser ihn jetzt gerade las, der auch wieder nur glaubte, ein Leser zu sein – und so immer weiter bis ins Unendliche![46]

Der „andere Leser" ist in diesem Fall zweifelsohne als der reale Leser zu identifizieren, der hier zwar indirekt, aber doch unübersehbar angesprochen und somit in Bastians Dilemma involviert wird. Spätestens an dieser Stelle kann der reale Leser nicht mehr unbeteiligt lesen, er muss die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass auch der restliche Text des Romans in irgendeiner Weise mit ihm und seiner Realität in Bezug steht. So wird auch das Unbehagen, das Bastian – nun schon selbst Akteur in Phantásien – in der folgenden Szene ergreift, zugleich zum Unbehagen des realen Lesers.[47]

In der Alten Kaiserstadt begegnet Bastian dem Affen (!) Argax, der ihm die Stadt zeigt und ihn mit den dortigen Begebenheiten bekannt macht. Schließlich treffen sie

---

44 Auch Gertrud Lehnert entdeckt Parallelen zwischen der *Unendlichen Geschichte* und Borges: „So scheint letztlich die Bibliothek von Babel als Grundmuster der Unendlichen Geschichte durch. Die Welt wird zu einer Welt aus Büchern, das reale Leben wird substituiert durch Lektüre und Schreiben, und das Schreiben wiederum rekurriert ständig auf andere Bücher, auf Prätexte und Präbilder. Der neue Mythos, den Ende mit seinem Buch über die Heilung der Welt durch die Phantasie zu schaffen versucht, desavouiert sich selbst, indem er nur vorgegebene Muster neu zu kombinieren vermag." (Gertrud Lehnert: „Moderne und postmoderne Elemente in der ‚phantastischen' Kinderliteratur des 20. Jahrhunderts". In: Hans-Heins Ewers, Ulrich Nassen (Hrsg.): *Kinderliteratur und Moderne.* Weinheim, München 1990, S. 175-195, hier S. 187).

45 Bernhard Rank erkennt in Endes Text den Vorläufer postmoderner Erzählformen wie etwa der Metafiktion und der Leserbeteiligung (vgl. Bernhard Rank: „Phantastische Kinder- und Jugendliteratur". In: Günter Lange (Hrsg.): *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch.* Baltmannsweiler 2011, S. 168-192, hier S. 184).

46 Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 188.

47 Andreas von Prondczynsky (*Die unendliche Sehnsucht nach sich selbst: auf den Spuren eines neuen Mythos: Versuch über eine „Unendliche Geschichte".* Frankfurt/M. 1983) nennt diese „Überschneidung" von Fiktion und Realität „eine der faszinierendsten und die Vorstellungskraft außerordentlich strapazierenden Passagen des Buches" (S. 35). „Das Opus wird nicht mehr als eine opake Totalität, dessen Sinn/Bedeutung einzig und allein in ihm selbst begründet ist, begriffen, sondern der Leser/Rezipient gewinnt die verantwortungsvolle Aufgabe, dem Werk im Akt des Lesens den Werksinn zu entschlüsseln. Doch dieser Fortschritt, der in den Interpretationswissenschaften als Paradigmenwechsel auftritt, schlägt in sein Gegenteil um: Das Werk als solches ist bedeutungslos, nur der Leser gibt ihm Bedeutung – und es gibt davon unzählige –, wodurch die Vereinzelung des Leser vorangetrieben werde." (S. 35f.) Als Vorbilder für Endes „Buch im Buch"-Motiv gibt von Prondczynsky zu Recht Cervantes' *Don Quijote*, Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* und Brentanos *Godwi* an (S. 36-38).

auf eine Gruppe von Menschen, die mit Würfeln spielen, auf deren Seitenflächen sich Buchstaben befinden.

> „Das ist das Beliebligkeitsspiel“, antwortete Argax. Er winkte den Spielern zu und rief: „Brav, meine Kinder! Nur weiter so! Nur nicht aufgeben!“
>
> Dann wandte er sich wieder Bastian zu und raunte ihm ins Ohr:
>
> „Sie können nichts mehr erzählen. Sie haben die Sprache verloren. Darum habe ich dieses Spiel für sie ausgedacht. Es beschäftigt sie, wie du siehst. Und es ist sehr einfach. Wenn du einmal nachdenkst, dann mußt du zugeben, daß alle Geschichten der Welt im Grunde nur aus sechsundzwanzig Buchstaben bestehen. Die Buchstaben sind immer die gleichen, bloß ihre Zusammensetzung wechselt. Aus den Buchstaben werden Wörter gebildet, aus den Wörtern Sätze, aus den Sätzen Kapitel und aus den Kapiteln Geschichten. Da schau, was steht dort?“
>
> Bastian las:
>
> HGIKLOPFMWEYVXQ
> YXCVBNMASDFGHJKLÖÄ
> QWERTZUIOPÜ
> ASDFGHJKLÖÄ
> MNBVCXYLKJHGFDSA
> ÜPOIUZTREWQAS
> QWERTZUIOPÜASDF
> YXCVBNMLKJ
> QWERTZUIOPÜ
> ASDFGHJKLÖÄYXC
> ÜPOIUZTREWQ
> ÄÖLKJHGFDSAMNBV
> GKHDSRZIP
> QETUOÜSFHKÖ
> YCBMWRZIP
> ARCGUNIKYÖ
> QWERTZUIOPÜASD
> MNBVCXYASD
> LKJUONGREFGHL
>
> „Ja“, kicherte der Argax, „so ist es meistens. Aber wenn man es sehr lang spielt, jahrelang, dann ergeben sich manchmal durch Zufall Wörter. Keine besonders geistreichen Wörter, aber wenigstens Wörter. ‚Spinatkrampf‘ zum Beispiel, oder ‚Bürstenwürste‘ oder ‚Kragenlack‘. Wenn man es aber hundert Jahre, tausend Jahre, hunderttausend Jahre immer weiterspielt, dann muß nach aller Wahrscheinlichkeit dabei durch Zufall auch einmal ein Gedicht herauskommen. Und wenn man es ewig spielt, dann müssen dabei alle Gedichte, alle Geschichten, die überhaupt möglich sind, entstehen, dazu auch alle Geschichten der Geschichten und sogar diese Geschichte, in der wir beide uns gerade unterhalten. Das ist logisch, nicht wahr?“
>
> „Das ist entsetzlich“, sagte Bastian.[48]

Ganz davon abgesehen, dass die Buchstabenfolge des hier dargestellten Würfelwurfes bei genauerem Betrachten wenig beliebig erscheint, sondern in der Mehrzahl die Reihung jeweils benachbarter oder mit Auslassung benachbarter Tasten einer Schreibtastatur darstellt, dies aber selbstverständlich im Gesamtkontext aller Würfelkombinationen durchaus beliebig erscheinen kann, wird hier das Unbegreifliche, das Unbehagen Erzeugende fassbar: Bastian weiß bereits, dass er eingetaucht ist in die fiktive Welt Phantásiens. Ob er sich dadurch selbst als Figur einer fiktionalen

48 Ende: *Die Unendliche Geschichte*, S. 367f.

Geschichte identifiziert, ist nicht eindeutig belegbar, aber im Laufe seiner Zeit in Phantásien verliert er Stück für Stück die Erinnerung an seine Welt und kann somit die Grenzen der ihn umgebenden Fiktion nicht mehr erkennen. Von Argax erfährt er nun, dass im Beliebigkeitsspiel, das der Affe für die Menschen erfunden hat, sämtliche denkbaren Geschichten erwürfelt werden können und somit letztendlich auch seine eigene. Die Grenzen sind endgültig verwischt. Schon einmal, bei Mondenkinds Begegnung mit dem Alten vom Wandernden Berge, die Bastian noch als Leser verfolgt hat, konnte er den Anfang seiner eigenen Geschichte lesen – wobei nur der reale Leser die Übereinstimmung der beiden Textabschnitte und die damit verbundene Konsequenz, dass Bastians vermeintliche Realität (die für den realen Leser ohnehin bereits innerfiktional war) zur Fiktion geworden war, in vollem Ausmaße erkennen konnte. Nun erst scheint auch Bastian der Möglichkeit gewahr zu werden, selbst Fiktion zu sein.

Der Affe aus dem *infinite monkey theorem* hat sich bei Ende emanzipiert und überlässt den Menschen das zufällige Erzeugen von Geschichten. Die hier würfelnden Menschen sind allesamt ihren Allmachtsphantasien erlegen und haben darüber ihren Verstand verloren,[49] sie haben durch ihre Phantasie neue Welten, neue Geschichten erschaffen und glaubten sich letztlich in der Lage, die gesamte Welt der Phantasie als ihr eigenes originäres Reich zu regieren. Argax' Beliebigkeitsspiel führt diese hochmütige und wahnsinnige Annahme ad absurdum: Es macht deutlich, dass sämtliche Geschichten, deren Erzeugung die Menschen sich rühmten, durch die zufällige Kombination von Buchstabenwürfeln entstehen können. Das Werk eines jeden Einzelnen, ja sogar die Existenz eines jeden Einzelnen wird dadurch auf Buchstaben reduziert, Buchstaben, die auch ein Affe hätte würfeln können.

Das Unbehagen ist in Endes Alter Kaiserstadt in Wahnsinn umgeschlagen – auch in Borges' Bibliothek griff der Wahnsinn unter den Menschen um sich.[50] Bastian – und mit ihm der reale Leser – erkennt die Problematik: Seine Wünsche, seine erfundenen Geschichten, mit denen er die Welt um sich herum erschafft, werden immer beliebiger. Er kann nicht mehr unterscheiden zwischen notwendigen und beliebigen Wünschen. Jeder hätte sie erfinden, sogar würfeln können. Aber was ist die Welt noch wert, wenn sie auch erwürfelt werden kann, und was bedeutet es für den Menschen? „Das ist entsetzlich", ist Bastians Urteil und dem ist zuzustimmen. Die Existenz der phantásischen Welt beruht auf Geschichten, so wie bei Borges die Bibliothek, die sämtliche Geschichten der Welt enthält, Sinnbild für die Welt selbst ist.[51] Es ist scheinbar anders und doch ähnlich wie bei Phelan und Borges: Sobald der Mensch sich der Beliebigkeit der Buchstabenkombinationen und der damit verbundenen Macht bewusst wird, versucht er diese zu seinem persönlichen Vorteil zu nutzen oder wie bei Borges „débilmente remedaban el divino desorden"[52], also ‚debil die göttliche Unordnung nachzuahmen'. Doch bald muss er erkennen, dass das durch die Beliebigkeit unfassbare Ausmaß für ihn nicht zu beherrschen ist und dass dieses

49 Vgl. ebd. S. 366.
50 Vgl. Borges: „La Biblioteca de Babel", S. 468.
51 Vgl. Zeppt: *Jorges Luis Borges und die Skepsis*, S. 32: „Unverkennbar ist die totale Bibliothek als eine Allegorie der Welt bzw. des Universums zu verstehen."
52 Borges: „La Biblioteca de Babel", S. 468.

Ausmaß auch seine eigene Identität beinhaltet – das Unbehagen entsteht und erscheint beinahe schon symptomatisch für das Motiv aleatorischer Literatur, wie auch das nächste Textbeispiel bestätigt.

Walter Moers: *Die Stadt der Träumenden Bücher* (2006)

Bereits die Grundstruktur von Walter Moers' Roman mit seiner gezielt leicht zu durchschauenden Autoren- und Übersetzerfiktion, durch die Realität und Fiktion jedoch verwirrend miteinander verwoben werden, verweist deutlich auf das Vorhandensein verschiedener diegetischer Ebenen.[53] Im weiteren Verlauf des Textes wird die narratologische Struktur noch komplexer, ausführliche Textauszüge aus Romanen, Briefen etc. eröffnen metadiegetische Ebenen und auch eingestreute detaillierte Erzählungen verschiedener Figuren erschließen immer neue Erzählebenen. Ein weiterer Verweis gibt sich zunächst unauffällig und sein Ausmaß kann im Grunde nur durch seine intertextuelle Verknüpfung hinreichend erkannt werden:

> Wir blieben vor einer bizarren Maschine stehen, einer hölzernen Kugel, einem Globus ähnlich, aber ohne Landkarte, dafür mit eingeschnitzten Buchstaben des Zamonischen Alphabets. Er konnte offensichtlich mit einem Pedal in Rotation versetzt werden.
>
> „Eine Romanschreibmaschine", lachte Smeik. „Ein antikes Gerät, von dem man tatsächlich einmal glaubte, auf mechanische Weise Literatur herstellen zu können. Ein typischer Schwachsinn der Buchimisten. Die Kugel ist mit bleiernen Silben gefüllt, und wenn man an einem Hebel zieht, dann purzeln sie unten raus und fallen in eine Reihe. Natürlich ergeben sich dadurch immer nur Sätze wie ‚Pilgendon zulfriger fonzo nat tuta halubratz' oder so ähnlich. Schlimmer als die Lautgedichte des Zamonischen Gagaismus! Ich habe eine Schwäche für solch unbrauchbaren Krempel. Das da vorne ist eine Buchimistische Inspirationsbatterie. Und das ist ein Ideenkühlschrank."
>
> Smeik deutete auf zwei weitere groteske Geräte.
>
> „Es muss eine unschuldige Zeit gewesen sein, in der man so etwas für technischen Fortschritt hielt. Die ganzen Legenden über finstere Rituale und Opferungen sind völliger Quatsch. Das waren Kinder, die mit Buchstaben und Druckerschwärze spielten. Wenn ich mir dagegen unseren modernen Literaturbetrieb ansehe …"[54]

Wir sind einer Romanschreibmaschine bereits bei Phelan begegnet. Dort verhilft die Maschine ihrem Besitzer zunächst zu ungebührlichem Ruhm und lässt Ich-Erzähler und realen Leser schließlich mit verstörenden Zweifeln an der eigenen Identität zurück. In Endes *Unendlicher Geschichte* dagegen wird das Beliebigkeitsspiel nicht allein mit Unbehagen, sondern auch mit Unsinnigkeit, Dummheit und Größenwahn assoziiert. Bei Moers nun erscheint das Unbehagen erst im Rückblick. Zunächst ist die Romanschreibmaschine nur eine harmlose Absurdität, über die es sich allenfalls zu schmunzeln lohnt. Überhaupt scheint sie eher unwichtiges Detail in einer kuriosen Umgebung voller sonderbarer Gerätschaften zu sein.

Moers lässt seinen vermeintlichen Protagonisten Hildegunst von Mythenmetz wie nebenbei in der *Stadt der Träumenden Bücher* auf die Romanschreibmaschine stoßen.

---

53 Vgl. dazu auch: Ingo Irsigler: „‚Ein Meister des Versteckspiels'. Schriftstellerische Inszenierung bei Walter Moers". In: Gerrit Lembke (Hrsg.): *Walter Moers' Zamonien-Romane: Vermessung eines fiktionalen Kontinents.* Göttingen 2011, S. 59-72. Vgl. zur Autorschaft bei Moers auch die Einleitung von Gerrit Lembke zu diesem Sammelband: „‚Hier fängt die Geschichte an.' Moers' Zamonien-Romane. Vermessung eines fiktionalen Kontinents". In: Ebd., S. 15-41, hier insbesondere der Abschnitt „Autorschaft", S. 23-26.

54 Walter Moers: *Die Stadt der Träumenden Bücher.* München [15]2010, S. 105f.

Ihr Besitzer, der sich später als zwielichtig, durch und durch böse entpuppende und mit Allmachtsphantasien ausgestattete Antiquar Phistomefel Smeik, erläutert ihre Herkunft aus den undurchsichtigen Machenschaften der sogenannten Buchimisten, die selbstverständlich an die ebenso undurchsichtigen Machenschaften der Alchimisten angelehnt sind. Wie die Alchimisten Gold künstlich herzustellen versuchten, versuchten die Buchimisten in Zamonien Literatur künstlich herzustellen. Der Romanschreibmaschine werden eine Inspirationsbatterie und ein Ideenkühlschrank zur Seite gestellt, zwei Apparaturen, die von Mythenmetz und dem realen Leser mühelos als reiner Unsinn enttarnt werden können. Auf diese Weise wird Arglosigkeit vorgetäuscht, die ernsthafte Überlegung, ob die Romanschreibmaschine tatsächlich funktionieren könnte, kommt gar nicht erst auf. Mythenmetz verschwendet keinen weiteren Gedanken an die Maschine. Sie findet auch anschließend keinerlei Erwähnung mehr und ist vordergründig tatsächlich von geringer Relevanz für die Handlungsentwicklung. Der reale Leser könnte getrost über sie hinweglesen. Bei aufmerksamer Lektüre aber kann er die Romanschreibmaschine auch als intertextuellen Verweis erkennen, der bereits Zweifel über die Harmlosigkeit der Apparatur und ihren Besitzer aufkommen lassen sollte, die sich später bestätigen: Smeik, der Besitzer der Romanschreibmaschine, so erfährt man alsbald, versucht, die gesamte zamonische Literaturwelt, ja Zamonien selbst in seine Gewalt zu bringen. Auf Basis dieser Information erscheinen alle zuvor als ungefährlich und unwichtig wahrgenommenen Gegenstände und Gedanken Smeiks in einem anderen Licht und auch die nebenbei erwähnte Romanschreibmaschine und Smeiks verharmlosender Kommentar geraten in Verdacht. Smeiks Verfolgung zu guter Schriftsteller und die Verbannung zu guter Bücher in die Katakomben legen nahe, dass auch er die Hoffnung der zamonischen Buchimisten hegt, künstlich Literatur zu produzieren, um auf diese Weise die zamonische Literatur zu beherrschen. Dies würde die Einwohner Zamoniens über kurz oder lang zu dem gleichen Problem führen, vor dem schon Phelans Ich-Erzähler stand: Sie könnten sich selbst als fiktive Figuren begegnen.

Die Romanschreibmaschine ist bei Moers nicht Mittelpunkt der Handlung, sie ist vielmehr Requisit im weitläufigen Inventar intertextueller Verweise innerhalb eines Textes, der selbstreferentiell das gesamte Handlungssystem Literatur beleuchtet. Doch bereits durch sie wird die Frage nach der Relevanz des Autors indirekt aufgeworfen. Auch Moers' freiwillige und durchsichtige Degradierung vom realen Autor zum vermeintlichen Übersetzer des Textes lässt sich dabei als Anspielung auf die Infragestellung des Autors allgemein lesen. In der fiktiven Welt Zamoniens ist Literatur lebensbestimmend und der Beruf des Schriftstellers hochangesehen. Es gibt Wesen, die Buchlinge, die sich durch das Lesen von Literatur ernähren. Sie haben keine eigenen Namen, sie tragen Namen berühmter zamonischer Autoren. Diese Namen wiederum sind allesamt Anagramme außerliterarisch existierender Autoren, Perla La Gadeon (Edgar Allan Poe), Dölerich Hirnfiedler (Friedrich Hölderlin), Sanotthe von Rhüffel-Ostend (Annette von Droste-Hülshoff), und erinnern an das Motiv der Sinngebung durch Buchstabenkombination: In der Welt des realen Lesers werden die zamonischen Namen erst in ausgetauschter Reihenfolge richtige Namen, in Zamonien sind sie es bereits.

Es lassen sich bei Moers zahlreiche weitere intertextuelle Verweise und literarische Selbstreferenzen finden, man möchte Barthes zustimmen angesichts der *Stadt der*

Träumenden Bücher: Der Text scheint fast ausschließlich aus zitierenden Zusammenstellungen anderer Texte entstanden zu sein, allein die Einflüsse der in diesem Beitrag in Auszügen besprochenen Texte lassen sich an zahlreichen Stellen in Moers' Roman nachweisen: Die Katakomben der Stadt Buchhaim sind labyrinthartig aufgebaut, an ihren Wände stehen zahllose Bücherregale. Wer einmal in diese unterirdischen Gänge geraten ist, findet kaum alleine hinaus. Die unendlich erscheinenden Gänge erinnern deutlich an Borges' labyrinthische Bibliothek. Und selbst in Details lassen sich Anspielungen auf Eco erkennen, etwa im Skelett, das am Ausgang der Katakomben zum Antiquariat der Smeiks passiert werden muss und an Ecos Ossarium erinnert, das der Besucher der Klosterbibliothek durchqueren muss, bevor er in die Bücherhallen gelangt. Auch Endes *Unendliche Geschichte* wird von Moers beliehen: So ist etwa Schloss Schattenhall, das sich innerhalb der Katakomben befindet, in seiner ständigen Dynamik und Veränderlichkeit deutlicher Verweis auf Endes ‚Änderhaus'. Überhaupt weist bereits die Grundstruktur des Textes auf Ende hin, denn er wird als ein Auszug eines angeblichen Manuskripts dargestellt, als dessen Übersetzer Moers sich ausgibt und dessen vermeintliche Länge von 10.000 Seiten auf die Ausdehnbarkeit von Literatur anspielt, die auch Ende in seinem Roman immer wieder andeutet.

Moers' Roman ist eine Hommage an die Literatur, an das Schreiben, an die Lektüre. Die Möglichkeit, Literatur künstlich mithilfe einer Maschine herzustellen, grenzt in der fiktiven Welt Zamoniens an Blasphemie – ein Begriff, der nicht allzu weit hergeholt erscheint, denkt man an Borges' totale Bibliothek als göttliches Werk und den kläglichen Versuch der Menschen, dieses nachzuahmen. Die Romanschreibmaschine wird daher von Bösewicht Smeik wohlüberlegt in den Bereich der Lächerlichkeiten verbannt – eine gezielte Irreführung, denn das Eingeständnis der Existenz einer Maschine zur Produktion aleatorischer Literatur käme einem Verrat am gesamten Wertesystem Zamoniens gleich. Erst im Nachhinein kann dem realen Leser der Gedanke kommen, dass auch Smeik sich der Unerhörtheit und der Gefährlichkeit einer solchen Maschine bewusst ist und tatsächlich versucht haben könnte, mit der Maschine Literatur herzustellen. Wieder entsteht das Unbehagen über die potentielle maschinelle Erschaffung von Literatur, die hier nicht zufällig als verbrecherisches Werk erscheint und das gesamte zamonische Literatursystem bedroht. Die Herstellbarkeit künstlich generierter Zufallsliteratur, zunächst als nichtige Lächerlichkeit verkannt, rückt nachträglich in den Bereich des Möglichen, und die sich daraus ergebenden Konsequenzen überschreiten die fiktionalen Grenzen des Romans.

Fazit

Die betrachteten Textbeispiele lassen eine wenngleich nicht notwendige, so doch auffallend häufig anzutreffende inhärente Tendenz selbstreferentieller Literatur erkennen, die mögliche künstliche Herstellung von Texten zu thematisieren, um auf diese Weise die komplexe Beschaffenheit von Literatur zu verdeutlichen und so vielleicht auch die Befürchtung zu relativieren, Texte benötigten keinen Autor, um Sinn zu erhalten, da sie ohnehin nichts weiter als ein mixtum compositum bereits vorhandener Wortkombinationen und intertextueller Verweise sein könnten. Dabei neigen

gerade selbstreferentielle Texte zu einem besonders auffälligen intertextuellen Beziehungsgeflecht, wie die hier betrachteten Beispiele verdeutlichen. Dies stellt jedoch keinen Widerspruch dar: Reflektiert genutzte Verweise sind anders konnotiert als maschinell und aleatorisch kombinierte Textbausteine. Das Theorem, durch eine unendlich lange, zufällige Kombination von Buchstaben müssten zwangsläufig sämtliche möglichen Texte der Welt entstehen, wird dabei mit einem Unbehagen assoziiert, das neben der Frage nach der Rolle des Autors und dem eigentlichen Wert von Literatur auch von der Auflösung der Grenzen zwischen außerliterarischer Wirklichkeit und Fiktion herrührt, die mit dem Theorem einhergeht, und das sich daher von einem textinternen Unbehagen zu einem zugleich textexternen Unbehagen ausweitet. Was ist Realität, was Fiktion? Was ist vorbestimmt, was kann der Mensch selbst kontrollieren? Es sind Fragen von theologisch-philosophischem Ausmaß, die sich aufdrängen und im Rahmen dieses Beitrags nicht geklärt werden können. Die Bilder, die für das Motiv künstlich und ohne menschliche Sinngebung erzeugter Zufallsliteratur bemüht werden, können nur in ihrer Glaubwürdigkeit und damit in ihrer Relevanz für die außerliterarische Wirklichkeit überprüft werden.[55] Die unendlich tippenden Affen sind dabei, so lässt sich schnell erkennen, ein rein theoretisches Konstrukt und lediglich in der Theorie die möglichen Produzenten sämtlicher denkbarer Schriftwerke. Ein Team von Wissenschaftlern konnte einem BBC-Bericht zufolge anhand eines Experiments sehr schnell zeigen, dass das *infinite monkey theorem* neben dem begrenzten Lebensalter der Probanden auch auf anderer Ebene relevante Aspekte übersieht: Die Affen, denen man im Versuch eine Tastatur zur Verfügung stellte, tippten zwar anfangs mit regem Interesse, doch nach einer Weile warf eines der Tiere einen Stein auf die Tastatur, ein weiteres erleichterte sich auf den Trümmern.[56] Diese und andere Zwischenfälle werden in den theoretischen Überlegungen zum Theorem meist ausgespart, aber bereits der banale Aspekt des geringer werdenden oder umgeleiteten Interesses an der Tastatur steht der Affenliteratur im Wege, so dass das *infinite monkey theorem* eben doch nur auf dem Rechenblatt logisch erscheint.

Anders aber sieht es mit der Romanschreibmaschine aus.

Der Computerlinguist Ulrich Gaudenz Müller etwa entwickelte zusammen mit Raimund Drewek 1981 ein Programm, SARA (Satz-Random-Generator), das mit zerstückelten Gedichten bekannter Dichter gefüttert wird und daraus neue, aus den Bausteinen dieser Gedichte zufällig kombinierte Texte produziert.[57] Das Entstehen neuer Texte durch das zufällige Zusammensetzen bereits bestehender Textbausteine erinnert an Barthes' These vom Autor, der durch Mischen und Zitieren bereits bestehender Schriften Texte produziert. Auch in der Musik gibt es das Spiel mit dem Zufall. Das bekannteste musikalische Würfelspiel wird Mozart zugeschrieben, der durch das Werfen von Würfeln Walzertakte kombinierte. Technisch sicherlich umsetzbar, könnte die Romanschreibmaschine in der Tat in unendlich langer Zeit sämtliche Texte der Literatur, sämtliche Texte überhaupt produzieren, und selbst die zunächst unzusammenhängend erscheinenden Buchstabenkombinationen könnten

---

55 Gleichwohl sie als literarische Bilder keinen außerliterarischen Wahrheitsanspruch behaupten.
56 Vgl. http://news.bbc.co.uk/2/hi/3013959.stm (29.03.2014).
57 Vgl. http://www.drewek.eu/ugm/publications.htm (29.03.2014).

vielleicht zu einem Teil Sinn enthalten oder zukünftig Sinn erhalten, denn wie Borges' in der *Bibliothek von Babel* feststellt: Auch die Buchstabenkombination „dhcmrlchtdj" könnte in irgendeiner Geheimsprache etwas bedeuten.[58] Somit lässt sich die Möglichkeit der Romanschreibmaschine weiterdenken und demnach hat auch das metaleptisch entstandene Unbehagen außerhalb der Fiktion Bestand: Die Maschine könnte jeden denkbaren Text zufällig erstellen. Sie könnte sogar mögliche Kommentare und Interpretationen zu Werken produzieren, also Textsorten, die sich mit der Auslegung anderer Texte beschäftigen, andere Texte erklären und somit einen expliziten Bezug zu ihnen herstellen. Dieser explizite Bezug eines Kommentars ist für uns zunächst nicht anders denkbar als vom Verfasser absichtsvoll gesetzt, kann daher von einer rein zufällig kombinierenden Romanschreibmaschine nicht hergestellt werden. Und doch besteht die theoretische Möglichkeit, dass die Maschine diese Texte produziert. Ebenso könnte sie private Briefe, private Gedanken, Tagebucheinträge schreiben, sie könnte meinen morgigen Tagebucheintrag schon heute verfassen und mich damit zur fiktiven Figur machen, meine eigene zukünftige Sicht ohne mein Zutun erschaffen, die Geschichte meines Lebens vorwegnehmen: „basta que un libro sea posible para que exista" – „Die bloße Möglichkeit eines Buches ist hinreichend für sein Dasein"[59]. Die Konsequenzen sind verstörend. Das Unbehagen bleibt.

Neben der Frage nach der Konsequenz aleatorischer Texte für die Rolle des Autors und des Lesers bleibt zudem die Frage nach der Bedeutung aleatorischer Texte für die Literatur selbst bestehen. Dabei ist der Rezipient als Konsument des Produktes nicht nur aufgrund des angesprochenen Unbehagens mit einzubeziehen, auch seine Erwartungshaltung ist zu beachten, zumal die des Lustlesers, der nicht mit wissenschaftlicher Mission an Texte herangeht. Performative Schreibprozesse, die eine bestimmte Geschlechtsidentität[60] des Erzählers, aber auch des Autors suggerieren, beeinflussen den Lektüreprozess ebenso wie strukturelle Aspekte eines Textes. Die über die Umgebung eines Textes vermittelten Informationen wirken stark leserlenkend: Der Leser entwickelt demselben Text gegenüber eine andere Lektüreerwartung, wenn er ihn für von einem französischsprachigen männlichen Autor verfasst und ins Deutsche übertragen hält, als wenn er ihn als den Text einer deutschen Autorin liest. Mit dieser Erwartungshaltung lässt sich bekanntlich spielen.[61] Für den nicht-wissenschaftlichen Leser steht also die Relevanz des Autors ohnehin außer Frage. Ob er einen Text positiv oder negativ bewertet, hängt dabei von seinen

---

58 Vgl. Borges: „La Biblioteca de Babel", S. 470.

59 Ebd. S. 469, Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs: *Die Bibliothek von Babel*, S. 107.

60 Vgl. zu der Geschlechtskonstruktion narrativer Texte auch den Beitrag von Nadyne Stritzke: „(Subversive) Narrative Performativität. Die Inszenierung von Geschlecht und Geschlechtsidentitäten aus Sicht einer gender-orientierten Narratologie". In: Sigrid Nieberle, Elisabeth Strowick (Hrsg.): *Narration und Geschlecht: Texte – Medien – Episteme.* Köln 2006, S. 93-116.

61 Dies gab und gibt es immer, die Gründe für Pseudonyme u.ä. – ob sie nun ein anderes Geschlecht vortäuschen oder nicht – sind mannigfaltig: um dem Erwartungsdruck eines weiblich oder männlich dominierten Genres gerecht zu werden, um der Zensur zu entgehen, um anonym zu bleiben, um mit der Erwartungshaltung des Lesers zu spielen. Die Gründlichkeit des Spiels mit der Autoridentität ist dabei unterschiedlich. Moers' Autorenfiktion ist leicht durchschaubar und soll dies auch sein, hingegen ist etwa im Roman *Das Lächeln der Frauen* der Autor Nicolas Barreau angegeben, er ist mit Foto und Lebenslauf noch vor der Titelei des Buches abgebildet, als Übersetzerin des Textes ist Sophie Scherrer genannt. Recherchen lassen jedoch vermuten, dass Daniela Thiele hinter den Pseudonymen steckt, das Buch ursprünglich auf Deutsch geschrieben wurde. Autor, Übersetzerin und Übersetzung wären demnach inszeniert und

persönlichen Vorlieben, von seiner Lebenssituation, von seinen Vorkenntnissen ab. Auch den Text der Romanschreibmaschine würde der Rezipient mit einer gewissen Erwartungshaltung lesen. Doch es ist anzunehmen, dass ein bewusstes Interesse an aleatorisch produzierten Texten beim Lustleser nicht aufrecht zu erhalten ist. Texte ohne Autor sind uninteressant, sie suggerieren nicht das Versprechen auf eine Botschaft, haben keinen glaubwürdigen Bezug zur Realität des Lesers, sie sind sinnentleert da intentionslos, auch wenn sie auf lexikalischer Ebene Bedeutung vermitteln. Zudem stünde dem Ganzen ohnehin eine weitere Instanz voran: Jemand muss das Produkt der Maschine sortieren, jemand muss Sinnvolles von Sinnlosem trennen, es entscheidet also wieder der Mensch über Sinn und Unsinn, nicht die Maschine. Die Romanschreibmaschine selbst ist ohne den Menschen nicht in der Lage Sinn zu produzieren, sie ist aber durchaus in der Lage Möglichkeiten von Sinn zu produzieren, die der Mensch als Sinn interpretiert. Ihre mögliche Existenz ist gerade im Rahmen des rasanten technischen Fortschrittes nicht anzuzweifeln, ja sie ist in Ansätzen längst in die Tat umgesetzt. So muss man erneut feststellen: Das Unbehagen bezüglich einer möglichen Fiktionalisierung der eigenen Existenz bleibt. Es wird lediglich durch die mathematische Wahrscheinlichkeit relativiert. Um mich als Geisteswissenschaftler nicht im mir rätselhaften Labyrinth der Zahlen zu verlaufen, soll hier die Wahrscheinlichkeit durch Borges' Beschreibung der *Biblioteca de Babel* dargestellt werden, die das Unbehagen, das sie selbst erzeugt, in anderer Hinsicht wieder reduziert:

> El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libre da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán, hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito …[62]

---

wecken beim ahnungslosen Leser eine bestimmte Erwartungshaltung. Vgl. dazu auch den Beitrag von Elmar Krekeler: http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article108619680/Warum-immer-mehr-Verlage-ihre-Autoren-erfinden.html (29.03.2014).

62 Borges: „La Biblioteca de Babel", S. 465. („Das Universum [das andere die die Bibliothek nennen], setzt sich aus einer unbestimmten, vielleicht unendlichen Zahl sechseckiger Galerien zusammen, mit weiten Luftschächten in der Mitte, eingefaßt von sehr niedrigen Geländern. Von jedem Sechseck kann man die unteren und oberen Stockwerke sehen: ohne Ende. Die Anordnung der Galerien ist immer gleich. Zwanzig Bücherregale, fünf breite Regale auf jeder Seite, verdecken alle Seiten außer zweien; ihre Höhe, die des Raums, übertrifft kaum die eines normalen Bibliothekars. Eine der freien Wände öffnet sich auf einen schmalen Gang, der in eine andere Galerie, genau wie die erste, wie alle, mündet. Links und rechts am Gang befinden sich zwei winzige Kabinette. Im einen kann man im Stehen schlafen, im anderen seine Notdurft verrichten. Hier führt die Wendeltreppe vorbei, die in den Abgrund hinab und in die Ferne hinauf steigt. Im Gang ist ein Spiegel, der den Schein getreulich verdoppelt. Die Menschen schließen gewöhnlich aus diesem Spiegel, daß die Bibliothek nicht unendlich ist [wenn sie es wirklich wäre, wozu diese scheinhafte Verdoppelung?] ich träume lieber, daß die polierten Oberflächen das Unendliche darstellen und verheißen…" Übersetzung von Karl August Horst und Gisbert Haefs: „Die Bibliothek von Babel", S. 100.)

Die kaum fassbare Menge an möglichen Buchstabenkombinationen,[63] die theoretisch alles vorausnehmen und den Menschen mit der Irritation konfrontieren könnte, sich selbst als Figur in einem Text zu lesen, lässt zugleich die Wahrscheinlichkeit, dass dies auch tatsächlich geschieht, eben durch ihre unfassbare Größe beruhigend gering erscheinen.

---

63 Für weniger mathematikscheue Borges-Leser ist die Untersuchung von William Goldbloom Bloch zu empfehlen: *The Unimaginable Mathematics of Borges Library of Babel.* New York 2008. Bloch nutzt die Beschreibungen aus Borges' Text, um das Ausmaß der Bibliothek, die Anzahl der Möglichkeiten der Bücher etc. mathematisch zu konkretisieren. Sein Ansatz ist ein für Literaturwissenschaftler eher ungewöhnlicher, aber durchaus interessanter: „It's an ironic joke that Borges would have appreciated: I am mathematician who, lacking Spanish, perforce reads ‚The Library of Babel' in translation. Furthermore, although I bring several thousand years of theory to bear on the story, none of it is literary theory." (S. XVII).

Gustav Landgren, Essen

„Mein Exil, das ich in der Gartenlaube gefunden hatte, setzte sich auf dem Dachboden fort.“ Raum und Erinnerung in *Abschied von den Eltern* und in *Fluchtpunkt*[1]

I

Die Erzählung *Abschied von den Eltern* (1961) von Peter Weiss ist, wie Axel Schmolke durch Autopsie der Handschriften im Nachlass des Autors in der Berliner Akademie der Künste gezeigt hat, das Ergebnis einer sich über eine Dekade erstreckenden Genese. Zwischen 1950 und 1960 entstehen mehrere Fassungen des Romans sowohl auf Deutsch als auch auf Schwedisch, von denen drei vollständige Versionen überliefert sind.[2] Autobiographischer Hintergrund der unmittelbaren Niederschrift von Weiss‘ mehrmals revidiertem Prosastück, das ursprünglich den Titel *Textur* trug, bildete u.a. der Tod der beiden Eltern 1959. Die Rolle dieser beiden „Portalfiguren“ seines Lebens hat Weiss nie völlig begreifen können, er hat in seinem Verhältnis zu den Eltern stets zwischen Aufruhr und Unterwerfung gependelt. In *Abschied von den Eltern* wird klar, dass das Nachdenken, die Erinnerung an die Kindheit stark emotional geprägt ist. Der Text ist eine stark autobiographisch geprägte Schilderung von Weiss‘ Kindheit und Jugend in Deutschland, die Flucht und Emigration nach London, Böhmen und schließlich in die Provinzstadt Alingsås in Westschweden. Doch der Protagonist und gleichsam der Ich-Erzähler soll nicht vorbehaltlos mit Peter Weiss gleichgesetzt werden: Manche Passagen der Erzählung sind aus einer nachträglich entworfenen biographischen Perspektive nachgedichtet.[3]

Wie Weiss ist der Erzähler von *Abschied* bürgerlicher Herkunft, und er ist zu Hause (wie auch in der Schule und zusammen mit Freunden) Konformitätszwängen unterworfen. Kennzeichnend für das familiäre Zusammenleben ist die völlige Entfremdung, die der Erzähler empfindet. Dies äußert sich konkret in einer Kontaktlosigkeit zwischen den Familienmitgliedern; erst später erfährt der Erzähler, dass er väterlicherseits jüdischer Herkunft ist, was ihm verschwiegen wurde. Seine Eltern haben den Wunsch, dass der Sohn seine künstlerischen Ambitionen aufgibt, um in die väterliche Firma einzutreten. Seine künstlerischen Versuche stoßen auf Geringschätzung im kaufmännisch orientierten Elternhaus, obwohl seine Mutter früher Schauspielerin war.

Thematischer Schwerpunkt dieses Beitrages bildet die Inszenierung von Erinnerung in *Abschied von den Eltern* und in *Fluchtpunkt.* Besondere Aufmerksamkeit gilt der Problematisierung der Ich-Erzählinstanz in den beiden Romanen. Dabei wird gezeigt,

---

1 Der vorliegende Beitrag wurde von der Sven und Dagmar Saléns Stiftung finanziell unterstützt. Mein Dank gebührt zudem Frau Gunilla Palmstierna-Weiss für die Publikationsgenehmigung des unveröffentlichten Manuskripts *Die restlose Wiedergabe der Wahrheit ist möglich* aus den Beständen des Peter Weiss-Archivs, Berlin.

2 Vgl. hierzu Axel Schmolke: *„Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern“: Strukturwandel und biographische Lesarten in den Varianten von Peter Weiss‘ ‚Abschied von den Eltern‘.* St. Ingbert 2006, S. 11-55.

3 Florian Radvan: *Abschied von den Eltern.* München 2003(= Oldenbourg Interpretationen, Bd. 45), S. 109.

dass die Erinnerung in *Abschied* nie problematisiert wird. *Fluchtpunkt* zeichnet sich dagegen durch eine Problematisierung des Gedächtnisses aus, vor allem in den expliziten Erinnerungsdiskursen. In beiden Romanen wird das Problem der Vergegenwärtigung des Erinnerten thematisiert.

II

Michaela Holdenried rühmt *Abschied von den Eltern* als das entscheidende Werk für die Konsolidierung eines neuen, dominierenden Typus der autobiographischen Prosa in Deutschland, die die problematisch gewordene Ich-Welt-Beziehung und die zunehmende Infragestellung gelungener Individualisierung thematisiert.[4] Dies, obwohl der Erzähler mit dem Abstand von Jahrzehnten über Begebenheiten seiner Kindheit erzählt, und die Entfremdung, die er anlässlich des Todes der Eltern spürt, zu überbrücken versucht. Doch der Versuch einer postumen Überwindung dieser Fremdheit zwischen ihm und seinen Eltern gelingt dem Erzähler nicht ganz.[5] Nicht nur der Tod seiner Eltern, sondern auch die Aufteilung des elterlichen Besitzes durch die Geschwister bietet einen Anlass zum Rückblick auf die Vergangenheit. Dadurch eröffnet sich eine Schleuse zu einem scheinbar unaufhaltsamen Sprach- und Erinnerungsstrom. Dabei ist der Erzähler aber keineswegs unfähig, seine Erinnerungen rational zu überblicken. Im Gegenteil vermag er durch den zeitlichen Abstand zu den Geschehnissen diese durchaus klar zu überblicken und einer Ordnung zu unterwerfen. Eine Abweichung zu Prousts *Recherche du temps perdu* bietet Weiss' Erinnerungsprosa insofern, dass der Erzähler „im Unterschied zu Prousts Technik und Verständnis der Mémoire involontaire die Bedeutsamkeit von Ereignissen nicht in zufälligen Erinnerungen ‚entdeckt', sondern erst durch die Arbeit des Erinnerns Schicht für Schicht aufbaut."[6] Mit Hilfe verschiedener hinterlassener Dokumente seiner Eltern, wie etwa der Karte seines Geburtsorts, ordnete Weiss die Erinnerungen an seine Kindheit.[7]

Erzähltechnisch geht es in *Abschied* um einen Ich-Erzähler mit Leib, die klassische Form der quasi-autobiographischen Form des Ich-Romans.[8] Die Körperlichkeit des Erzählers ist Teil seiner Existenz, die als erlebendes Ich dem Leser präsentiert wird. Aus der Retrospektive versucht der Erzähler, seine Kindheit vom Erzählzeitpunkt um 1960 aus rückwärts zu rekonstruieren. Deswegen ist die Erzählmotivation eine gänzlich andere, als wenn derselbe Erzähler behauptet, er sei überwältigt von den Erinnerungen, die „übermächtig" werden. Doch ein Widerstand gegen eine vorbehaltslose Identifizierung des erzählenden Ichs (der periphere Ich-Erzähler) mit dem erlebenden Ich ist in *Abschied* latent vorhanden. Teilweise wird dies wohl begründet mit der Verdrängung des Erzählers, der sich darum bemüht, seine vergangenen Fehler zu relativieren. Ein gutes Beispiel hierfür bietet folgende Passage: „Als meine

---

4 Vgl. Michaela Holdenried: „Mitteilungen eines Fremden: Identität, Sprache und Fiktion in den frühen autobiographischen Schriften Abschied von den Eltern und Fluchtpunkt". In: Gunilla Palmstierna-Weiss, Jürgen Schutte (Hrsg.): *Peter Weiss: Leben und Werk.* Frankfurt/M. 1991, S. 155-173. Hier S. 155.
5 Vgl. hierzu auch Helmut Lüttmann: *Die Prosawerke von Peter Weiss.* Hamburg 1972, S. 116-132.
6 Holdenried, „Mitteilungen eines Fremden", S. 165f.
7 Peter Weiss: *Notizbücher 1960-1971.* Frankfurt/M. 1982, S. 34.
8 Vgl. hierzu Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens.* 7. Auflage Göttingen 2001, S. 124f.

Mutter mir einmal erzählte, meine ersten Worte seien gewesen, was hab ich für ein schönes Leben, was hab ich für ein schönes Leben, hörte ich daraus den Klang von etwas Eingelerntem, Papageienhaftem, mit dem ich meine Umwelt unterhalten oder verhöhnen wollte."[9] Hier überlappen sich mehrere Bedeutungs- und Erinnerungsebenen. Mit dieser fingierten Erinnerung, die sicherlich nicht die ersten Worte des Erzählers beschreibt, signalisiert der Erzähler, wie sehr seine Mutter ihre Erwartungen auf den Sohn projiziert. Psychoanalytisch ist diese trügerische Erinnerung ein Ausdruck des bürgerlichen Konformitäts- und Unterwerfungszwangs, der das Mutter-Sohn-Verhältnis prägt.[10] Hier wird deutlich, dass die Grenze zwischen der Evokation aus der Erinnerung und der korrektiven Nachschöpfung aus der Phantasie ein Merkmal des Romans ist. Der Ich-Erzähler geht weit über eine Nachschrift des Erlebten hinaus, indem er das Erzählte wieder aus seiner Einbildungskraft nachträglich korrigiert. Dabei wird die Grenze zwischen Nachschöpfung des Erlebten und produktiver Imagination überschritten. Das Erinnern wird somit in der quasi-autobiographischen Ich-Erzählung zu einem reproduktiven Akt, durch den das Erzählte ästhetisch gestaltet wird, vor allem durch Strukturierung und Auswahl der Erinnerungen.[11] Das erzählende Ich ist somit eng mit dem erlebenden Ich verbunden, nicht nur durch die gemeinsame *in persona*-Identität. Stilistisch werden die Erinnerungspassagen häufig mit einer Art einleitender Überschriften synoptischen Charakters begonnen, die thematisch auf den Inhalt der folgenden Textmasse verweisen, z.B. mit den Satz „In den seltenen Stunden des Einvernehmens, an einem Sonntag, oder einem Weihnachtsabend", der einer Passage über die Eltern des Erzählers vorausgeht oder „Ein einziges Mal in meiner Kindheit erlebte ich eine Ahnung von körperlicher Freiheit", die eine Schilderung der glückhaften Spiele des Kindes einleitet.[12] Ebenso exemplarisch sind folgende Sätze, die ein Ultimatum der Eltern an den Sohn ankündigen: In ihren „grünen Sesseln" versunken, vor den „hohen grünen Gardinen", auf den grünen Garten" blickend machen die Eltern dem Sohn Vorhaltungen wegen seines beruflichen Werdeganges: „Ich wartete auf den Augenblick eines Ultimatums. Dieser Augenblick kam an einem grünen Abend, im grünen Gartenzimmer."[13] Dieses Zitat steht zugleich auch beispielhaft für die große symbolische Bedeutung der Farbe Grün in *Abschied.* Diese Farbe figuriert tendenziell in wichtigen Übergangssituationen, wie beispielsweise in folgender fragmentarischen Erinnerung an das Elternhaus an der Grünenstraße in Bremen. Grün verweist einerseits auf die Unreife des Erzählers, aber es ist auch die Farbe der Hoffnung und des Lebens. Grün wächst, grün kommt immer wieder. Doch die Farbe ist auch negativ konnotiert und symbolisiert das Giftige und Dämonische. Dabei wird das Adjektiv „grün" sechs Mal innerhalb desselben Satzes wiederholt. Die syntaktische Organisation dieser Beschreibung in anaphorischen, parallelen Satzstrukturen entspricht der stereotypen Tristesse, die die Kindheit des Erzählers prägt; als Wiederholung des Gleichen statt Abwechslung.

---

9 Zitiert wird im laufenden Text mit den Siglen „AE" (*Abschied von den Eltern*) und „FP" (*Fluchtpunkt*) nach Peter Weiss: *Werke in sechs Bänden.* Zweiter Band. *Prosa 2: Der Schatten des Körpers des Kutschers, Abschied von den Eltern, Fluchtpunkt, Das Gespräch der drei Gehenden, Rekonvaleszenz.* Hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Gunilla Palmstierna-Weiss. Frankfurt/M. 1991. Hier: AE, S. 63.

10 Vgl. Radvan: *Abschied von den Eltern*, S. 33f.

11 Zur Inszenierung von Erinnerung in der Ich-Erzählung siehe Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 275-279.

12 AE, S. 77, S. 83.

13 Ebd. S. 116.

> Ich ahne einen Raum, der ist grün, der Fußboden grün, die Tapeten grün, die Gardinen grün, und ich sitze auf einem erhöhten Porzellangefäß von der Form einer Gitarre, und meine Mutter steht hinter mir und drückt ihren Zeigefinger tief in meinen Steiß oberhalb des Afters, und ich drücke, und sie drückt, und alles ist grün, und die Straße ist grün, und die Straße heißt Grünenstraße. Die Straße im grünen Abendlicht war voll vom Rollen der hoch mit Fässern beladenen Wagen[.][14]

Das Muster der Verdrängung, das den Roman durchzieht, bezieht sich nicht zuletzt auf die jüdische Identität des Vaters, die dem Sohn verheimlicht wird und von der er erst später durch seinen Stiefbruder Gottfried erfährt. Dies passiert, als sich die beiden Jünglinge die nationalsozialistischen Hasstiraden gegen die Juden im Radio anhören. Ähnlich wie in der *Ästhetik des Widerstands* wird durch die Einführung der Radiostimmen ein neuer Wahrnehmungsraum eröffnet – derjenige der Gefahr. Das Radio vermittelt nicht nur die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in der Erzählgegenwart, es verweist auch auf die latente Bedrohung durch die Nazis, der der Erzähler ausgesetzt ist. Erst jetzt begreift der Erzähler die Ausnahmestellung und Entwurzelung, die er immer instinktiv empfunden hat. Er rechnet sich von nun an zu den Ausgestoßenen und Unterlegenen, mit denen er sich identifiziert. Er begreift auch den instinktiven Hass der anderen Kinder gegen seine fremden Gesichtszüge, der von Generation zu Generation tradiert worden ist und dem er als Kind immer wieder begegnet ist.

> Und als Gottfried dann erklärte, daß mein Vater Jude sei, so war dies eine Bestätigung für etwas, das ich seit langem geahnt hatte. Verleugnete Erfahrungen lebten in mir auf, ich begann, meine Vergangenheit zu verstehen, ich dachte an die Rudel der Verfolger, die mich auf den Straßen verhöhnt und gesteinigt hatten, in instinktiver Überlieferung der Verfolgung anders Gearteter, in vererbtem Abscheu gegen bestimmte Gesichtszüge und Eigenarten des Wesens. Ich dachte an Friederle, […] und so war ich mit einem Male ganz auf der Seite der Unterlegenen und Ausgestoßenen, doch ich verstand noch nicht, daß dies meine Rettung war.[15]

Narrativ problematisch ist diese Passage insofern, als offensichtlich spätere Erkenntnisse des erzählenden Ichs in die Erfahrungen des erlebenden Ichs projiziert werden.[16] Nichtdestoweniger handelt es sich hier um eine Schlüsselpassage im Werk von Peter Weiss. Wenn man seine Werke unter die Lupe nimmt, identifiziert sich der Autor nach der Veröffentlichung von *Abschied von den Eltern* fast ausschließlich mit den Verfolgten und Ausgebeuteten, sei es mit dem Außenseiter Marat in der *Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats*, mit dem Schicksal der europäischen Juden in *Die Ermittlung*, mit dem ausgebeuteten und unterdrückten vietnamesischen Volk in *Viet Nam Diskurs*, mit dem verfolgten jüdischen Revolutionär Leo Trotzki in *Trotzki im Exil* oder mit den bedrängten und ermordeten Widerstandskämpfern in der *Ästhetik des Widerstands.*

Abschied von den Eltern setzt mit der Erinnerung an die Bestattung des Vaters ein. Im Gedächtnis des trauernden Erzählers geblieben ist weniger die Figur des Vaters, als vielmehr die Räumlichkeiten, mit denen er diese „Portalgestalt“ seines Lebens verbindet: „[…] im Leben dieses Mannes hat es Kontorräume und Fabriken, viele Reisen und Hotelzimmer gegeben, im Leben dieses Mannes hatte es immer große Wohnungen, große Häuser gegeben, mit vielen Zimmern voller Möbel“.[17] Als Erinnerungsbild

---

14 Ebd. S. 63f.
15 Ebd. S. 98.
16 Vgl. Arnd Beise: „Peter Weiss. ‚Verleugnete Erfahrungen lebten in mir auf'“. In: Norbert Otto Eke, Hartmut Steinecke (Hrsg.): *Shoah in der deutschsprachigen Literatur.* Berlin 2006, S. 216-225. Hier: S. 218.
17 AE, S. 60.

an die bürgerliche Existenz des Vaters hat sich besonders dessen letztes Haus im Gedächtnis des Erzählers eingeätzt:

> […] stand noch sein letztes großes Haus, über und über mit Teppichen, Möbeln, Topfgewächsen und Bildern gefüllt, ein Heim das nicht mehr atmete ein Heim das er durch die Jahre der Emigration hindurch, durch ständige Übersiedlungen, Anpassungsschwierigkeiten und den Krieg hindurch, gerettet hatte.[18]

Der Entwurzelung, die mit den Stationen des Exils – Großbritannien, Tschechoslowakei und schließlich Schweden – für die Eltern zwangsläufig verbunden ist, versuchen diese entgegenzuwirken, indem sie zumindest eine räumliche Ordnung des Mobiliars an den verschiedenen Zufluchtsorten bewahren. Dieses Mobiliar wirkt somit identitätsstiftend. Mit den Möbeln verknüpfen die Familienmitglieder die bisher unangetastete familiäre „Ordnung, […] die immer unangreifbar gewesen war". Doch die scheinbare Ordnung, die mit dem Mobiliar der Eltern verbunden ist, zerbricht im Zusammenhang mit der Auflösung des Elternhauses. Im Elternhaus verbergen sich wie in den Furchen des Gehirns des Erzählers Erinnerungsschichten:

> In jedem von uns starb etwas in diesen Tagen, jetzt, nach der Plünderung, sahen wir, daß dieses Heim, aus dem wir ausgestoßen waren, doch eine Sicherheit für uns verkörpert hatte, und daß mit seinem Aufhören das letzte Symbol unserer Zusammengehörigkeit verschwand. In den tiefsten Schichten der Wandlungen, die dieses Heim durchlaufen hatte, lagen Räumlichkeiten, in denen ich aus mythologischem Dunkel zum ersten Bewußtsein erwachte.[19]

Die Topographie des Elternhauses des Erzählers weist eine Raumsemantik vor, die wichtig für den Roman ist und auf die hierarchische Stellung der einzelnen Familienmitglieder verweist. Der Erzähler, der sich früh von der bürgerlichen Vorstellungswelt der Eltern abkapselt, wählt sich den Dachboden als Zufluchtsort aus. Dieser Platz wird zum Zufluchtsort und verweist auf die Sonderstellung des Erzählers: „Mein Exil, das ich in der Gartenlaube gefunden hatte, setzte sich auf dem Dachboden fort."[20] Dieser Platz, der zwar „innerhalb des häuslichen Rahmens" liegt, weist auf seine Ausnahmestellung hin, und zwar „an der Peripherie, also in Opposition zum Zentrum".[21] Anhand dieses Beispiels wird deutlich, dass das Gefühl der Zugehörigkeit bzw. Unzugehörigkeit zur bürgerlichen Gesellschaft räumlich kodiert ist. Der Widerstand des Sohnes gegen die Erwartungen der Eltern wird durch die Wahl des abgelegenen Dachbodens ebenfalls akzentuiert. Hinzu kommt die Tatsache, dass der Dachboden als Domizil des Künstlers und des Bohemiens gilt. Als Maler war sich Weiss durchaus bewusst, dass dieses Motiv häufig in der bildenden Kunst reproduziert wird, man denke nur an Gemälde wie Georg Friedrich Kerstings *Caspar David Friedrich in seinem Atelier* (um 1811), Max Liebermanns *Das Atelier des Künstlers* (1902) oder August Mackes *Franz und Maria Marc im Atelier* (1912). Erinnert sei auch an Weiss' eigene transparent gemalte Temperabilder *Atelier* und

---

18 Ebd. S. 60f. Vgl. Ulrike Weymann: „Zur Semantik räumlicher Strukturen in Literatur und Film: Das surreale Prosastück *Der Fremde* und dessen filmische Adaption *Hägringen*". In: Yannick Müllender, Jürgen Schutte, Ulrike Weymann (Hrsg.): *Peter Weiss: Grenzgänger zwischen Künsten. Bild – Collage – Text – Film.* Frankfurt/M. 2007, S. 51-67.

19 AE, S. 62f.

20 Ebd. S. 76.

21 Karl Heinz Götze: *Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bildwelt von Peter Weiss.* Opladen 1995, S. 42. Vgl. Weymann: „Zur Semantik räumlicher Strukturen in Literatur und Film", S. 52.

Atelierinterieur (1946/47).[22] Darüber hinaus bietet der Dachboden ein Erinnerungsarsenal, wo häufig Dokumente und andere Erinnerungsträger unter Staub verschüttet liegen. Denn der Dachboden erscheint in der Tradition der Raummetaphorik der Mnemotechnik als ein Ort der Einöde, als Abort und Alibi, die Magazinsmetaphorik umfasst die Vorstellung des Vergessens, des Verborgenen (*lethe*), des Abgründigen, Dunklen und Schlafenden bis hin zum Grab und zur Krypta. Diese Merkmale sind typisch für Lethe, die Göttin des Vergessens, der Tabula rasa, deren Vergessens-Metapher das Verfließen und die Verflüssigung ist.[23] Der Dachboden ist zudem ein Raum, in welchem Erinnerungen gelagert werden. Dies veranschaulicht Weiss in den *Notizbüchern* mit einer akustischen Metapher des Knirschens, das die aufeinandergestapelten Schichten von Erinnerungen bei jeder Bewegung hervorrufen: „dann kam ich in einen Speicher, angefüllt mit Ablagerungen, so dicht voll, daß jede meiner Bewegungen knirschte und krachte, daß ich die Luft zwischen den Zähnen zu zermahlen hatte, daß jeder Gedanke sich aus Netzen, Blöcken herausarbeitet werden mußte – jeder Versuch, einen Durchblick zu gewinnen, scheiterte –“[24]

Plötzlich bekommen die Gegenstände der verstorbenen Eltern einen magischen Reiz, wobei jedes Ding mit einer „Fülle von Erinnerungen“ verbunden ist.

> In den folgenden Tagen vollzog sich die endgültige Auflösung der Familie. Eine Schändung und Zerstampfung fand statt, voll von Untertönen des Neids und der Habgier, obgleich wir nach außen hin einen freundlich überlegenen Ton besten Einvernehmens zu wahren suchten. Auch für uns, obgleich wir uns längst davon entfernt hatten, besaßen alle diese angesammelten Dinge ihren Wert, und plötzlich war mit jedem Ding eine Fülle von Erinnerungen verbunden. Die Standuhr mit dem Sonnengesicht hatte in meine frühesten Träume hinein getickt, im Spiegel des riesigen Wäscheschranks hatte ich mich bei nächtlichen Streifzügen im Mondlicht erblickt, in den Querleisten des Eßzimmertischs hatte ich Höhlen und Unterstände gebaut, hinter den mürben Samtgardinen hatte ich mich vor dem Fischer im Dunkeln verkrochen[.][25]

Die Trauer des Erzählers gilt in erster Linie dem „gänzlich mißglückten Versuch von Zusammenleben, in dem die Mitglieder einer Familie ein paar Jahrzehnte lang beieinander ausgeharrt hatten“.[26] Hier wird ein wesentlicher Punkt des Akts des Erinnerns angesprochen, nämlich die Trauer über das Ungenügen der Familie, ein „normales“, sinnvolles Leben miteinander zu führen. Um die Ursachen dieses gescheiterten Zusammenlebens zu ergründen, fühlt sich der Erzähler veranlasst, sich an seine Kindheit zu erinnern, um so mögliche Ursachen für das Scheitern zu finden. Erst mit der endgültigen Auflösung des Elternhauses ist die Möglichkeit zu einem umfassenden Rückblick gegeben, in dem „das letzte Symbol“ der geschwisterlichen „Zusammengehörigkeit“ verschwindet. Die Auflösung des Familienlebens hat immerhin den Vorteil, dass sie eine Befreiung aus der erstarrten bürgerlichen Existenz zur Folge hat. Erst mit dieser Auflösung erreicht auch der Erzähler die Freiheit zu einer umfassenden Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit. Das Ausmaß der Erinnerungen an Kindheit und Jugend in *Abschied von den Eltern* und später in *Fluchtpunkt* vermittelt den

---

22 Vgl. die Abbildungen in: *Der Maler Peter Weiss: Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme. Katalog des Museums Bochum.* Redaktion und Gestaltung: Peter Spielmann. Berlin 1982, S. 228, S. 231.

23 Vgl. Günter Butzer: „Gedächtnismetaphorik“. In: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft, Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven.* Berlin 2005, S. 11-30. Hier: S. 23.

24 Peter Weiss: *Notizbücher 1971-1980.* Frankfurt/M. 1981, S. 462.

25 AE, S. 61f.

26 Ebd. S. 59.

Eindruck, dass die emotionale Bindung des Erzählers an die Familie keineswegs aufgelöst ist, sondern sich verstärkt durch den Prozess des Sich-Erinnerns manifestiert.

Der Erzähler wühlt auf dem Dachboden herum auf der Suche nach der Vergangenheit seiner Eltern. Ziel ist „die Rekonstruktion eines vorgeschichtlichen Augenblicks."[27] Er findet die hellgraue Uniform seines Vaters und Fotografien von seiner Mutter, die einst Schauspielerin war. Das erlebende Ich stößt auf dem Dachboden, der als Erinnerungsreservoir dient, auf interessante Dokumente über das Leben seiner Eltern. Diese Dokumente werfen ein Licht auf die dunklen und geheimnisvollen Jahre vor der Geburt des Erzählers und geben über das geheimnisvolle Leben seiner Eltern vor seiner Geburt näher Auskunft. Die Erinnerung an diesen Fund wird ergänzt durch „einige vergilbte Blätter mit der Handschrift meines Vaters […] ein paar Tagebücher mit den Notizen meiner Mutter", die der Erzähler vor der testamentarisch begründeten Verbrennung rettet.[28] Aus diesen Dokumenten fügt sich dann eine fragmentarische „Familiengeschichte" zusammen.[29] Der Erzähler referiert dann den Inhalt eines Briefes von seinem Vater an seine Mutter, geschrieben kurz vor einem Gefecht an der Ostfront. Dieser Brief enthält die einzige genaue Datierung in *Abschied*, den 5. Juli 1915. Der Vater, der seinen Tod unmittelbar vor dem Gefecht antizipiert, vereint in seinem Brief den Spagat zwischen der Perspektive eines mutigen Soldaten und der eines zärtlichen Liebhabers. Interessant ist dieser Brief auch, weil darin die „Portalgestalt" des Vaters zum einzigen Mal direkt zu Wort kommen darf, und weil er einen Erinnerungsstrom des Erzählers auslöst:

> Zu meinen Untersuchungen auf dem Dachboden fügt sich heute ein Brief, den mein Vater an meine Mutter schrieb, vor dem Gefecht, in dem er den Bauchschuß erhielt. Der Inhalt dieses Briefes lautet, Zaklikow, den 5. Juli 1915. […] Hierauf das Schreiben an meine Mutter. Mein sehnlichster Wunsch war, noch einmal aus diesem Krieg nachhause zu kommen, nachhause zu dir, mein Geliebtes. Wenn es mir nicht vergönnt ist, dich noch einmal zu sehen, dann sollen dich diese Zeilen, die ich schreibe, ehe ich ins Gefecht komme, zum letzten Mal grüßen. Es wird mir schwer, den Gedanken zu fassen, daß ich nun nicht mehr deine lieben Augen, deinen Mund sehen und fühlen soll, deine Arme werden mich nicht mehr umschlingen. Wäre ich noch, dann hätte dein Leben erst begonnen, ich hätte es dir so schön bereitet, wie du dirs nicht träumen könntest, auch meines hätte erst beginnen sollen. […] Beim Lesen dieses Briefes steigt das Lauschen aus den Nächten der Kindheit auf, da ich wach lag, mein Ohr an die Wand preßte, um etwas von den fernen, murmelnden Stimmen meiner Eltern zu erfassen.[30]

Charakteristisch für die Annäherung des Erzählers an seine eigenen Erinnerungen sind die „große[n] blinde[n] Flecken", d.h. ein Mangel an authentischen Dokumenten. Auf die Frage, inwieweit dem Erzähler die eigene Kindheit und Jugend verfügbar ist, finden sich in *Abschied* sporadische Aussagen. Eine ist die Erinnerung an den ersten Schultag, der mit folgender Reflexion über das Gedächtnis eingeleitet wird: „die Kindheit lag Jahrzehnte hinter mir, ich kann sie jetzt mit durchdachten Worten schildern, ich kann sie zergliedern und vor mir ausbreiten, doch als ich sie erlebte, da gab es kein Durchdenken und kein Zergliedern, da gab es keine überblickende Vernunft."[31]

---

27 Ebd. S. 77. Merkwürdig geheim bleibt die Vorgeschichte der Eltern, die nur sporadisch über ihre Vergangenheit reden. Nicht zuletzt fühlt sich der Erzähler durch diese Leerstellen veranlasst, die Vergangenheit seiner Eltern zu erforschen. Dabei kommen Erinnerungslücken aus der „Vorzeit" hoch, z.B. als der Erzähler auf dem Schoß seines Vaters gesessen hat: „Es war noch eine Erinnerung da, wie das Knie in der dunklen Vorzeit zur Seite wich, und wie ich in die Tiefe glitt, von den Händen des Vaters gehalten."

28 Ebd. S. 62.

29 Ebd. S. 78.

30 Ebd. S. 78f.

31 Ebd. S. 72.

Mit diesem Zitat will der Erzähler hervorheben, dass der zeitliche Abstand den Prozess des Verstehens und Deutens der Kindheitserlebnisse maßgeblich gefördert hat. Das, was er früher nicht verstanden hat, begreift er jetzt; er ist vom Objekt des Geschehens zum verstehenden Subjekt der Ereignisse, zum Herrn seiner Biographie geworden. Der Prozess des Erinnerns wird demgemäß zu einem (vergeblichen) Versuch des rationalen Ordnens und Zergliederns der zuvor ungeordneten, chaotischen Sinneseindrücke und Erinnerungsbrocken der Kindheit.

III

Auffällig ist in *Abschied*, dass der Erzähler den Akt des Erinnerns nie problematisiert; nie wird davon gesprochen, wie sich die Erinnerungen bei ihm einstellen. Seine Erinnerungen sind zumeist von einer unangefochtenen Sicherheit geprägt. Dies gilt insbesondere für die Beschreibung einzelner Plätze und Gebäude. Nur die ganz frühen Erinnerungen des Erzählers weisen Leerstellen auf, wie etwa die Beschreibung des ersten Hauses der Familie, das er bewusst wahrgenommen hat. Hier sind die Erinnerungen bewusst lückenhaft, denn alles andere wäre unglaubwürdig. Insofern verleiht diese Lückenhaftigkeit dem Roman eine Aura von Authentizität. Die Vagheit wird durch das wiederholte Wort „ich ahne" manifestiert:

> Das erste Haus weist große blinde Flecken auf, ich kann den Weg durch dieses Haus nicht finden, ahne nur die Stufen einer Treppe, ahne den Winkel eines Fußbodens, auf dem ich fettig abgegriffene, rotbraune Holzhäuschen aufbaue und grüne Schanzen, ahne einen kleinen Lastwagen, mit Modellkisten gefüllt, und der Gedanke an diese Kisten verursacht ein dickes, schweres Gefühl im Gaumen, ahne Briefmarken, die ich vor mir ausbreite, rosa und hellgrüne Briefmarken mit dem Gesicht eines Königs mit Schnurrbart, und meine älteren Brüder stürzen herbei und schreien, und die Mutter kommt und schreit und fegt die Briefmarken zusammen und fegt sie ins Ofenfeuer.[32]

Allerdings trägt die Plastizität[33] dieser Beschreibung dazu bei, die Unsicherheit des Erinnerungsaktes und die Leerstellen zu durchlöchern: Die detaillierte Beschreibung von der Briefmarke mit dem bärtigen König, die Farben der Spielzeuge untermauern mithin die Unsicherheit des Erzählers. Es wird demgemäß implizit angedeutet, wie die Erinnerung den zeitlichen Abstand des aufgerufenen Ereignisses transzendieren kann, indem sie in die Leerstelle einer Erinnerungslücke eine Erklärung einsetzt. Das erzählende Ich wird hier stark profiliert, während das erlebende Ich vage im Hintergrund sichtbar wird.

Eine Spannung zwischen erlebendem und erzählendem Ich kommt mithin in *Abschied von den Eltern* zum Ausdruck. Diese Spannung wird besonders deutlich, wenn der Erzähler die Perspektive des unmittelbaren Erlebens und die Perspektive der Erinnerung miteinander nicht in Einklang bringt. Bezeichnend für diese Spannung ist folgende Passage, in welcher der Erzähler endgültig Abschied von seinem Kameraden Jacques nimmt. Jacques, den der Erzähler in London trifft, ist im Gegensatz zum Erzähler, der als Angestellter im Kontor arbeitet, ein Bohemien, ein Künstler, der das Unbändige und Nonkonformistische verkörpert. Er wird für den Erzähler zum Inbegriff einer alternativen Lebensform, die dieser wegen seiner Bindung an die Eltern nicht verwirklichen kann.

---

32 Ebd. S. 63.
33 Helmut Lüttmann: *Die Prosawerke von Peter Weiss.* Hamburg 1972, S. 120.

Zusammen mit Jacques organisiert der Erzähler die erste Kunstausstellung seines Lebens, die keine Besucher findet. Es handelt sich offensichtlich im Hinblick auf Jacques um eine Variation des Themas „Wunschautobiographie“[34], das später in der Romantrilogie *Die Ästhetik des Widerstands* (1975-1981) zur Anwendung kommt. Jacques, der aus der Starre der bürgerlichen Gesellschaft losbricht und im Spanischen Bürgerkrieg aktiv teilnimmt, erscheint als eine wünschenswerte Projektionsfläche des Ich-Erzählers, mit der er sich stark identifiziert. Das erzählende Ich weiß, dass dieser Abschied endgültig ist, dadurch markiert, dass er symbolisch Jacques zu Tode schießt mit der Blechpistole seines Bruders. Diese symbolische „Tötung“ von Jacques verweist zum einen auf sein wahrscheinliches Schicksal als freiwilliger Kämpfer der Internationalen Brigaden. Zum anderen geht es hier offensichtlich um eine klassische Variation des Alter-Ego-Motivs, wobei Jacques den künstlerischen Teil des Erzähler-Ichs symbolisiert, der jetzt „stirbt“[35]. Dessen ist sich das erlebende Ich allerdings nicht bewusst. Immer noch hofft es auf ein baldiges Wiedersehen in der Stadt, eine trügerische Hoffnung, die vom erzählenden Ich verneint wird: Der Abschied ist endgültig.

> Jetzt ist dieser Morgen ganz durchsetzt vom Gefühl des Abschieds, dieser englische Sommermorgen, mit schimmerndem Sonnenlicht im Frühnebel, mit dem schläfrigen Klappern einer Mähmaschine und dem fernen Schlürfen von den Hufen eines Pferdes. Da lag die Blechpistole meines Bruders auf dem Gartenweg, ich hob sie auf, nahm sie mit, Jacques sprach von Spanien, vom Bürgerkrieg, vielleicht äußerte er den Gedanken, daß er in die internationale Brigade eintreten wolle. Jetzt ist in diesem Morgen ein Abschied auf immer enthalten, damals bestand noch irgendeine Verabredung vom Wiedertreffen in der Stadt, es war alles zuende, es gab keine Fortsetzung mehr, ich schoß Jacques tot, wie er da hinter dem herabgeschraubten Fenster des Zuges stand, hob ich die Blechpistole, zielte und ahmte einen Schuß nach, und Jacques spielte den Getroffenen, warf die Arme empor und ließ sich zurückfallen. […] Jacques zeigte sich nicht mehr im Fenster, ich sah Jacques nie wieder.[36]

Das Chronotopos Fenster erfüllt in *Abschied* eine wichtige Rolle, häufig bildet es die Schwelle zum Tod: In der Schule blickt der Erzähler aus dem Fenster auf einen Leichenwagen, und ähnlich sieht er aus dem Fenster des Leichenwagens den Sarg seiner toten Schwester.[37] Das herabgeschraubte Fenster verweist auf die Endgültigkeit des Abschieds und steht hier für den Beginn eines neuen Lebensabschnitts. Die bisherigen Bemerkungen haben den Eindruck geweckt, dass die Inszenierung von Erinnerung in *Abschied von den Eltern* einen rationalen Prozess des Ordnens und Gliederns darstellt. Dass der Erzähler in der Regel rational seine Erinnerungen ordnet, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch ausgesprochen emotionale Passagen vorkommen. Des Weiteren wurde angedeutet, dass das erzählende Ich dem

---

34 Der anonyme Ich-Erzähler in der *Ästhetik des Widerstands* trägt unverkennbar Züge von Peter Weiss; er ist am 8. November geboren, seine Eltern haben im tschechoslowakischen Warnsdorf, in Bremen und in Berlin gewohnt, seine Schwester ist tot, er geht ins schwedische Exil. Aber es handelt sich hierbei zudem um eine „Wunschautobiographie. Eine Selbstbiographie, die in sehr vielem meiner eigenen Entwicklung folgt, […] wie wäre ich geworden, wie hätte ich mich entwickelt, wenn ich nicht aus bürgerlich-kleinbürgerlichem Milieu käme, sondern aus proletarischem.“ Dies bekundet Weiss in einem Interview mit Rolf Michaelis 1975, wobei er das Wort „Wunschautobiographie“ hinsichtlich des Ich-Erzählers benutzt. Siehe Weiss, „‘Es ist ja eine Wunschautobiographie.‘ Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis über seinen politischen Gleichnisroman“. In: *Peter Weiss im Gespräch.* Hrsg. von Rainer Gerlach und Matthias Richter. Frankfurt/M. 1986, S. 217.

35 Florian Radvan bezeichnet die Passage als „eine Schlüsselszene für den gesamten Text“, was sicherlich zutrifft. Vgl. hierzu Radvan: *Abschied von den Eltern*, S. 49f.

36 AE, S. 121.

37 Schmolke: *„Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern“*, S. 226.

erlebenden Ich gegenübersteht und aus einem großen zeitlichen Abstand heraus auf die Begebenheiten mit Distanz zurückblicken kann. Das erzählende Ich blickt nicht selten mit Kritik oder gar Abscheu auf die Taten seines früheren Ichs zurück, was zu einer Spannung oder zu einem Bruch in der Identität des Erzählers führen kann.[38] Der Rückblick auf den ersten Schultag ist ein Beispiel für emotional aufgeladenes Erzählen, nicht allein deshalb, weil das erlebende Ich hier in den Vordergrund tritt. Im Zitat wird versucht, die panische Angst des Kindes vor dem Schulbeginn durch den Geschmack von Himbeerbonbons anschaulich wiederzugeben. Auch hier kommt die oben bemerkte Spannung zwischen erlebendem und erzählendem Ich zum Ausdruck: Während das erzählende Ich sich dessen bewusst ist, dass dies nur der Anfang der Panik ist, die sein Leben prägen wird, zeigt sich das erlebende Ich erregt von den Begebenheiten, was sich durch die langen parataktischen Nebensätze manifestiert.

> Wir trugen jeder eine Tüte, voll von süßen, klebrigen Himbeerbonbons, zum ersten Schultag gehörte solch eine Tüte […] und die Furcht vor der Schule ist klebrig und süß wie der Geschmack der Himbeerbonbons. Doch vorm Schultor floh ich zurück, ich lief zurück über die schwarze, hartgestampfte Schlacke des Schulhofs, ich lief auf der weißen, staubigen Allee zurück, […] hinein in die verwilderte Tiefe des Parks, bis an den Rand der Felder, ich kann es jetzt schildern, ich kann es jetzt überblicken, es war der erste Schultag, es war der Anfang der Panik, ich wollte mich nicht fangen lassen, ich floh keuchend, ich rang nach Atem, es brannte wie Feuer in meiner Kehle und in meiner Brust[.][39]

In der oben angeführten Textstelle verbinden sich das Affektive und Rationale, was laut Helmut Lüttmann ein ästhetisches Merkmal von *Abschied von den Eltern* darstellt.[40] Ebenfalls kündigt der Erzähler explizit durch seine retrospektiven Reflexionen zum Geschehen gelegentlich an, dass er seine Kindheit nicht mit emotionsloser Objektivität zu betrachten vermag. Getrübt werden die Kindheitserinnerungen des Erzählers besonders durch Friederle, der ihn immer wieder ausgrenzt, körperlich misshandelt und auf seine Sonderstellung hinweist. Er stilisiert sich als „Flüchtling“:

> Und nach der Schule versuchte ich, Friederle zu entkommen, doch mit seinem Rudel von Verbündeten stöberte er mich überall auf. Wenn ich lief, liefen sie neben mir. Wenn ich langsam ging, gingen sie langsam neben mir. Wenn ich jäh ausbrach zur andern Straßenseite hinüber, warfen sie Steine nach mir. Diese kleinen pfeifenden Steine, und die höhnenden Stimmen da drüben, wie gut sie erkannt hatten, daß ich ein Flüchtling war, und daß ich in ihrer Gewalt war.[41]

Friederle, der seine Aggressionen und vererbten Vorurteile auf den anders Aussehenden (sprich: Juden) projiziert, wird zum Paradigma der konformistisch-kollektivistischen Mitläufer-Mentalität. Dass auch Friederle ein Teil vom Ich des Erzählers ist, wird in *Abschied* ebenfalls klar. Dort wird eine Passage geschildert, in welcher der Erzähler seine Opferrolle abstreift und zum Täter wird. Mit Lehmklumpen bewerfen er und seine Kameraden einen Jungen, der auf einem Floß sitzt und auf ein überschwemmtes Grundstück hinausgestoßen wird. Als Anführer der Gruppe zwingt der Erzähler auch

---

38 Vgl. hierzu Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie.* 7. Auflage Opladen 1990, S. 71. Dort schreibt Vogt über das Wechselspiel von erzählendem und erlebendem Ich, dieses „drückt eine Differenz und Spannung, wo nicht gar einen Bruch in der Identität des Erzählers aus: er schreibt aus der Rückschau, ist gealtert und kennt mindestens teilweise die Folgen des vergangenen Geschehens. Aufgrund seiner Lebenserfahrung, veränderter Auffassungen und Maßstäbe betrachtet er das Tun und Treiben seines früheren Ich mit Abscheu, Kritik, Ironie oder auch Nachsicht, jedenfalls mit Distanz.“

39 AE, S. 72.

40 Vgl. Lüttmann: *Die Prosawerke von Peter Weiss*, S. 122.

41 AE, S. 74.

einen „Schwachen“, ein heißes Eisen zu küssen. Obwohl er sich durchaus bewusst ist, dass er zu den Schwachen gehört, übernimmt der Erzähler vorübergehend die Rolle des Quälers: „Alle Zerstörungslust und Herrschsucht in uns durfte sich entfalten. Ich wurde zu Friederle.“[42]

Das Erinnern an die Begebenheiten der Vergangenheit in *Abschied von den Eltern* scheint ein Prozess zu sein, in dessen Verlauf sich der Erzähler zunehmend von dem Erlebten loslöst und abkapselt: Er versucht, sich mittels des Erinnerungs- und Schreibprozesses von seiner Vergangenheit, die maßgeblich von den Eltern geprägt wurde, loszulösen. Diese Interpretation wird nicht nur durch den vom damaligen Suhrkamp-Lektor Hans Magnus Enzensberger stammenden Titel des Buches bestätigt, sondern kommt auch im Text explizit zum Ausdruck: „[N]ach Rückfällen in Schwäche und Mutlosigkeit, nahm ich Abschied von den Eltern. […] Ich war auf dem Weg, auf der Suche nach einem eigenen Leben.“[43]

Wie oben bereits festgestellt, kommen auch Sachverhalte zur Sprache, die sich nach dem Aufbruch des Erzählers aus dem Elternhaus begeben haben. Dies passiert gelegentlich dann, wenn das erzählende Ich im Rahmen kürzerer Prolepsen in die Zukunft blickt, beispielsweise wenn er vorausdeutend sagt: „[I]n dem großen, dunkelbraunen Holzhaus am Rand eines schwedischen Sees wurde das Heim zum letzten Mal errichtet, und dort vollzog sich der Untergang, der mit dem Tod meiner Schwester begonnen hatte.“[44] Wenn das erzählende Ich zu Wort kommt, geschieht dies zumeist als ein Gestus der relativierenden Distanz zum Geschehen. So auch in folgender Passage, in welcher der Erzähler sein Elternhaus in Bremen zum ersten Mal seit Jahrzehnten besucht. Als er durch die Allee läuft, stellt er fest, dass sich nichts verändert hat bis auf die „tiefe Stille“, die in der Gegend herrscht. Wie ein „dumpfes Geschwür“ fühlt er die Kindheit in sich bei der Konfrontierung des Elternhauses an der Marcus Allee:

> Vor einigen Jahren konfrontierte ich mich mit dem Haus, das wir, zur Zeit meines Eintritts in die Schule, bezogen hatten. Seit Jahrzehnten hatte ich die Allee nicht mehr gesehen, und als ich sie nun wiedersah fühlte ich meine Kindheit wie ein dumpf schmerzendes Geschwür in mir. Die Stämme der Bäume zu den Seiten des Fahrdamms waren stark und hoch geworden, ihre Äste langten weit aus und schossen ihr Blattwerk zu einem dichten Blattwerk zusammen. Wie ein Verzauberter in einem bösen Märchen ging ich auf den Park zu, in den die Allee mündete, und in dem unser Haus noch verborgen lag. […] Es herrschte tiefe Stille, alles war versunken in seine lange Vergangenheit.[45]

Der sprachliche Ausdruck „vor einigen Jahren konfrontierte ich mich“ stellt zwar eine relativierende Distanz zum Geschehen dar, ist aber diskret in den chronologischen Bericht über die Kindheit des Erzählers integriert. Diese Integration des zeitlich Heterogenen in den chronologisch gegliederten Erzählfluss ist auch für die Inszenierung von Erinnerung in *Fluchtpunkt* charakteristisch. In Kontrast zu dieser Erzählweise innerhalb eines klar abgegrenzten Zeitraumes, der nur selten überschritten wird, steht die Inszenierung von Erinnerung in der *Ästhetik des Widerstands*: Hier wird die Diegese ständig von längeren Rückblicken in die Vergangenheit unterbrochen.

---

42 Ebd. S. 86.
43 Ebd. S. 141.
44 Ebd. S. 103.
45 Ebd. S. 70.

Ein stilistisch besonders interessanter Übergang ist die Verlegung des Schauplatzes ins Exilland Großbritannien. Der Protagonist betrachtet zuerst ein stereoskopisches Guckkastentheater, das sich im Büro seines Vaters in Deutschland befindet. Die Szenerie des Theaters, die dem Erzähler am meisten imponiert, stellt einen Dieb dar, der sich vor einer aufgebrochenen Schreibtischschublade in einem Büro befindet. Nachdem sich der Erzähler die Bilderfolge des Theaters angesehen hat, mündet dieser Bericht im plötzlichen Wechsel des Schauplatzes vom Schaubild des Tagediebs zum Londoner Lagerraum des Vaters:

> Am eindrucksvollsten war das Zimmer, in dem der Dieb vor der aufgebrochenen Schreibtischschublade hockte. Es war ein behütetes und gepflegtes Zimmer. […] Die Hände des Diebes waren tief in die Schublade gesteckt, und sein Gesicht, bis unter die Augen mit einem schwarzen Tuch umbunden, war spähend der offenen Tür zugewandt, als habe er ein Geräusch draußen im dunklen Flur gehört. Und nun stehe ich in London, im Lagerraum des Kontors meines Vaters, zwischen dem Mustertisch und dem mit Stoffrollen gefüllten Regal, und in mir steigt eine wuchernde Unruhe auf.[46]

Der Dieb, von dem hier die Rede ist, weist unverkennbare Züge mit dem Protagonisten auf, der sich selbst einen „Tagedieb" nennt.[47] Ähnlich wie der Dieb in dem Kontor ist der Erzähler ein Fremdling, eine Anomalie in dem Geschäft seines Vaters, dessen Ansprüchen er nicht gewachsen ist.

IV

Unmittelbar im Anschluss an die Publikation von *Abschied von den Eltern* erschien der Roman *Fluchtpunkt*, den man als Fortsetzung der Erzählung lesen kann. Es setzt an dem Punkt ein, wo *Abschied* endet. Zeitlich umspannt der Roman sieben Jahre zwischen dem 8. November 1940 und dem Frühjahr 1947. Wie in *Abschied* spielt die Inszenierung von Erinnerung auch in *Fluchtpunkt* eine entscheidende Rolle. Gegliedert ist die Textmasse in 59 ungleich umfangreiche Abschnitte. Der Ich-Erzähler erinnert sich an seine verzweifelten Anpassungsversuche als Künstler in der schwedischen Diaspora. In der Rekonstruktion der persönlichen Vergangenheit hat Weiss den Nutzen der Erinnerung für sein Schreiben entdeckt. Historische Stoffe und Dokumente werden ab jetzt zum zentralen Gegenstand seiner Texte.[48]

Ein entschiedener Unterschied zur Inszenierung von Erinnerung in *Abschied von Eltern* ist in *Fluchtpunkt* der Zweifel des Erzählers am Akt des Erinnerns. Was in *Abschied* als positiv eingestuft wurde, das Ordnen und Zergliedern der Vergangenheit, erscheint in *Fluchtpunkt* suspekt und zweifelhaft angesichts der zeitlichen Distanz zum Erinnerten. Ein Beispiel für die zeitliche Diskrepanz zwischen erinnerndem und erlebendem Ich bietet ein Museumsbesuch des Protagonisten in Stockholm. Ein Bild, das sich im Biologischen Museum eingeätzt hat, so will sich der Erzähler-Protagonist erinnern, stellte eine Naturszenerie mit Eisbären und Jägern dar, was allerdings täuscht: „In einem eigentümlich schwelenden Licht befanden sich, so wollte ich mich erinnern, Jäger im Kampf mit

---

46 Ebd. S. 109.
47 Ebd. S. 89.
48 Vgl. Beise: „Peter Weiss", S. 221; vgl. Alfons Söllner: *Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung.* Opladen 1988, S. 156-185.

Eisbären." Obwohl die spärliche Belichtung des „niederen, dunklen" Museumsraums „unverändert" geblieben ist, ist „[v]on einem dramatischen Kampf […] jedoch nichts zu sehen."[49]

Das Herstellen einer Deutlichkeit des Erinnerten, so signalisiert der Erzähler in *Fluchtpunkt*, ist eine Täuschung. Ähnlich wie die Ich-Erzählerin Nelly in Christa Wolfs autobiographischem Roman *Kindheitsmuster* ist sich Weiss durchaus bewusst, dass die „Beschreibung der Vergangenheit – was immer das sein mag, dieser noch anwachsende Haufen von Erinnerungen – in objektivem Stil […] nicht gelingen" kann.[50] Der Erzähler ist nicht in der Lage, sich in sein verwittertes Ich hineinzuversetzen, und deswegen sind seine Erinnerungen nur bedingt zuverlässig. Diese Problematisierung des Erinnerungsprozesses und die Befremdung angesichts des Zeithorizontes kommen in folgender Passage zum Ausdruck. Narrativ bedenklich ist die Passage insofern, da die späteren Erkenntnisse des erzählenden Ichs offenbar ins erlebende Ich hinein projiziert werden:

> Tausendfach verändert sind unsere Gedanken, Empfindungen, Erwägungen, versuchsweise werden sie hingeschrieben, zwanzig Jahre später, nicht mehr überprüfbar, denn der einzige Zeuge, der mich widerlegen könnte, mein damaliges Ich, ist verwittert, in mich aufgegangen. Mit dem Schreiben schaffe ich ein zweites, eingebildetes Leben, in dem alles, was verschwommen und unbestimmt war, Deutlichkeit vorspiegelt.[51]

Die Passage bestätigt dass, was Almut Finck in Anlehnung an Roy Pascal in ihrer grundlegenden Studie zur Autobiographie behauptet, nämlich dass Autobiographien mit großem Vorbehalt studiert und geprüft werden müssten: „Eine Autobiographie schreiben würde dann nicht heißen, die Vergangenheit objektiv zu rekonstruieren, sondern subjektiv aus der Perspektive der Gegenwart zu interpretieren. Sie wäre eher der fiktive Entwurf eines Lebens als dessen wahrheitsgetreue Reproduktion. Autobiographik rückte in die Nähe fiktionaler Gattungen."[52]

In dem unveröffentlichten Prosafragment *Die restlose Wiedergabe der Wahrheit ist möglich* beschreibt Weiss die kapitale Schwierigkeit, die poetische Wahrheit mittels des Schriftmediums objektiv darzustellen. Einfacher sei dies in anderen Medien, in der Malerei und in der Musik. Dort ist der hermeneutische Prozess anders als beim Schreiben: Musik und Bilder stellen „zusammengedrängte Kunstblöcke dar", die jeder Rezipient subjektiv auf seine Art interpretiert. Schreiben bedeutet dagegen für den Autor, sich preiszugeben und mit den Worten die „innersten Erfahrungen" genau zu beschreiben. Wenn dies nicht gelingt, so Weiss, erscheint der Akt des Schreibens als sinnlos:

> Die restlose Wiedergabe der Wahrheit ist möglich, wenn es mir gelingt, die letzten Vorbehalte mir selbst gegenüber zu opfern. Ich habe Teilwahrheiten ausgesagt, um mich zu schonen und um mir einen Rückzug zu sichern. Wenn ich auf dem Weg war, mich ungeteilt zum Gegenstand der Untersuchung zu machen, brach ich vorzeitig ab. […] In anderen Kunstarten können Gleichnisse gefunden werden, Musik und Bilder stellen zusammengedrängte Kunstblöcke dar, die jeder auf seine Weise ausdeuten kann. Beim Schreiben aber wird die Forderung immer absoluter, dass die Worte genau und konkret die innersten Erfahrungen ausdrücken, und es scheint mir besser, garnicht zu schreiben, als etwas, was zur Sprache kommen will, zu verleugnen.

49 FP, S. 161.
50 Christa Wolf: *Kindheitsmuster.* 2. Auflage Berlin und Weimar 1977, S. 215.
51 FP, S. 159.
52 Almut Finck: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie.* Berlin 1999, S. 27.

> Wenn ich es wage, fortzusetzen, dann ist die Kindheit meines Schreibens vorüber, mit ihrer Unsicherheit und ihren Wünschen nach Anpassung, und ihr selbständiges Dasein könnte beginnen.[53]

Die Inszenierung von Erinnerung, so heißt es explizit in *Fluchtpunkt*, ist ein Ausdruck der Notwendigkeit, sich von inneren Zwängen zu emanzipieren und gleichzeitig diesen Erinnerungen mit objektiver Distanz zu begegnen. Fast zwanghaft fühlt sich der Erzähler von *Fluchtpunkt* veranlasst, seine Erinnerungen an die Jugendjahre niederzuschreiben. Der Erzähler ist kaum in der Lage, sich dem Drang der Vergangenheit zu entziehen: „Augenblicke, die weit zurückliegen, nehmen blendende Helle an, werden übermächtig, und ich muß wieder in sie hinein, in meiner Gegenwart[.]“[54] Diese Aussage kontrastiert allerdings mit anderen Aussagen über Erinnerung in *Abschied*, so dass der Erzähler letztendlich zwei entgegengesetzte Positionen in Bezug auf den Erinnerungsprozess einnimmt. Die andere Position veranschaulicht der Erzähler durch folgende Reflexion:

> […] und wieder sitzt Cora vor mir, an der Rampe der Bühne, […] und ich stürze weiter und jahrelang, ein Jahrzehnt lang, legen sich neue Augenblicke darüber, neue Erfahrungen, und ich peile sie aus, verfälsche sie, benutze sie für meine gegenwärtigen Absichten, suche nach Spuren in ihnen, die in die heutige Stunde führen, in der ich körperlich vorhanden bin, hier in meinem Arbeitsraum, durch dessen Fenster ich in die Stadt blicke.[55]

Fluchtpunkt unterscheidet sich von *Abschied* durch die relativ langen Ausführungen zur Problematisierung des Erinnerungsaktes. Manchmal, wie im oben angeführten Zitat, vermitteln diese Reflexionen ein gewisses Maß an Unsicherheit hinsichtlich der Zuverlässigkeit des Erinnerten.

Neben den bisher genannten Impulsen, die für das Niederschreiben der Erinnerungen des Erzählers in *Abschied* gelten, gibt es noch einen Anlass zum Erzählen in *Fluchtpunkt.* Diesen formuliert der Erzähler mit folgender melancholischen Reflexion:

> Immer liegt ein Zuspät im Aufzeichnen, ein Ersatz für etwas Verlorenes. Ich sprach mit Max, als er weit entfernt war, in seinem Hotelzimmer in New York, als er wieder in seinem Wäldchen war und dem Max Bernsdorf, den ich aus den Stockholmer Tagen kannte, nicht mehr glich. Hoderers Stimme kam mir erst nah, als er schon tot war, und mit den Stimmen meiner Eltern setze ich mich auseinander, als sie selbst zu Asche verwandelt in der Erde lagen.[56]

Der Ersatzwert von Literatur beansprucht nur bedingt einen Wert: Als Ersatz für das wirkliche Leben kann demgemäß das Schreiben nur eine begrenzte Gültigkeit beanspruchen. Die Trauer des Erzählers und dessen emotionale Gebundenheit gelten hier dem versäumten Kontakt mit Menschen, die für ihn wichtig waren. Der Prozess des Schreibens wird zum Ersatz für etwas Verlorenes, das nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. Die Intimität mit den Eltern stellt sich erst ein, wenn sie tot in der Erde liegen. Damit knüpft Weiss thematisch an den Anfang von *Abschied* an, wo es heißt: „die Trauer galt dem Versäumten, und des Zuspät, das uns Geschwister am Grab überlagerte.“[57] Es wurde ferner berichtet, dass das Unbehagen des Erzählers an seiner Kindheit und Jugend zur Niederschrift von *Abschied* führte. Dasselbe dürfte angesichts

---

53 Peter Weiss Archiv, Berlin, Akademie der Künste. Robert Koch-Platz 10. Signatur 2327: „Die restlose Wiedergabe der Wahrheit ist möglich“.
54 FP, S. 288.
55 Ebd. S. 289.
56 Ebd. S. 286.
57 AE, S. 59.

der analogen Textstelle für die Erzählmotivation in *Fluchtpunkt* zu gelten. Die Erinnerung bietet für den Schreibenden eine Möglichkeit, Versäumtes nachzuholen, indem es zu einer imaginären engen Verbindung mit „Portalgestalten" in seinem Leben kommt.[58] Der Erzähler steht wie in *Abschied* nicht mit abgeklärter Distanziertheit zum Erinnerten, aber immerhin ist er durch die zeitliche Distanz zu den Erinnerungen in der Lage, die Begebenheiten rational zu ordnen und in einen Kontext zu stellen. Seine alten Bücher, die er zufällig vor dem Verkauf gerettet hat, liegen wie „geologische Schichten" herum.[59] Die Verknüpfung mit seiner früheren Identität, die die Bücher konstituiert hatte, wird somit mit archäologischen Metaphern verbildlicht: „Hier liegen die Reste aus früheren Zeitabschnitten, geologische Schichten, mit den Abdrücken von Bildern und Zeichen."[60] Die Metapher der archäologischen Schichten trifft auch auf den Erinnerungsprozess zu, da Weiss langsam erinnerte Schichten ablegt, um das „Herausschälen einer eigenen, untrennbar mit der Sprache verbundenen Ordnung zu dokumentieren."[61]

Die Unzuverlässigkeit, die der Erzähler gelegentlich signalisiert – man denke an seine Erinnerungslücken und an seine Absichten, das Erinnerte zu seinen Vorteilen auszunutzen – kommt auch in folgendem Zitat zum Ausdruck:

> Als der, der ich heute bin, vergegenwärtige ich mir die lebendigen Augenblicke, die immer übermächtig waren, die sich nie ausschöpfen ließen, deren Forderungen ich nie erfüllen konnte, und die immer weitere Wellenkreise in mir warfen. […] Nur Cora weiß, wie ich war, als ich nackt neben ihr lag, im nächtlichen Hotel. Nur Max weiß, wie ich war, als ich in sein verrauchtes Pensionszimmer eintrat, und er sieht mich noch so, wie ich auf dem befremdeten Foto vor dem Zirkus erscheine.[62]

Der Tenor dieser Passage impliziert, dass nur das im Gedächtnis haften bleibt, was einen starken Eindruck hinterlassen hat und somit nur bedingt glaubwürdig ist.[63] Des Weiteren behauptet der Erzähler, dass nur die Freunde und Freundinnen, die ihn damals beobachtet haben, ein objektives Bild über ihn vermitteln können. Zweck ist hier,

---

58 Vgl. hierzu auch Lüttmann: *Die Prosawerke von Peter Weiss*, S. 255.

59 Zu vergleichen ist diese Technik des Erinnerns mit Christa Wolfs Roman *Kindheitsmuster.* Dort wird der Erinnerungsakt ebenfalls mit der Metapher der geologischen Schichten veranschaulicht: „In der Nacht vor diesem Hitzetag, vor dem kurzen Morgenschlaf, als dir alles klar war, sahst du auch ein, daß man unerschrocken und sogleich behutsam würde vorgehen müssen, um die geologischen Schichten (bis hin zum Tertiär) abzutragen." Wolf: *Kindheitsmuster*, S. 208f.

60 FP, S. 289.

61 Vgl. Holdenried: „Mitteilungen eines Fremden", S. 163.

62 FP, S. 286.

63 Weiss' Archäologie der Bilder aus der Kindheit weist Reminiszenzen zu den Kindheitsbeschreibungen von Christa Wolf an. In *Kindheitsmuster* (1976) thematisiert Wolf wie Weiss die Unzuverlässigkeit des Erinnerungsprozesses. Der autobiographische Roman beschreibt die Kindheit der Autorin in Nazideutschland und ihren blinden Glauben an die Ziele der Nationalsozialisten. Die Erzählerin in Kindheitsmuster stellt bald fest, dass auf Grund der zeitlichen und emotionalen Distanz zum Erinnerten inzwischen unmöglich geworden ist, die Kindheitserinnerungen zu rekonstruieren. Die Rekonstruktion des Erinnerten ist von daher „unmöglich" geworden. Diese resignierte Haltung bedeutet zugleich eine Problematisierung des Ich-Erzählers als glaubwürdige Erzählinstanz. Die Ich-Erzählerin Nelly arbeitet nach dem „Inselprinzip", indem sie keine zuverlässigen Erinnerungen evoziert, nur Medaillons, Tableaus und befestigte Bilder. Ihre Vergangenheitsbewältigung beschränkt sich auf das „Inselprinzip" und lautet: Vergessen, Verfälschen: „Nicht nur trennen dich von ihm [das Kind] die vierzig Jahre; nicht nur behindert dich die Unzuverlässigkeit deines Gedächtnisses, das nach dem Inselprinzip arbeitet und dessen Auftrag lautet: Vergessen! Verfälschen! […] Er [der erwachsene Mensch] hat es hinter sich gelassen, beiseite geschoben, hat es vergessen, verdrängt, verleugnet, umgemodelt, verfälscht, verzärtelt und vernachlässigt, hat sich seiner geschämt und hat sich seiner gerühmt, hat es falsch geliebt und hat es falsch gehaßt. Jetzt, obwohl es unmöglich ist, will er es kennenlernen." Wolf: *Kindheitsmuster*, S. 14. Zu diesem Thema siehe auch Sabine Wilke: *Ausgraben und Erinnern: Zur Funktion von Geschichte, Subjekt und geschlechtlicher Identität in den Texten Christa Wolfs.* Würzburg 1993, S. 48f.

die Unzulänglichkeit bei der Erfassung des Erlebten in *Fluchtpunkt* zu dokumentieren und des Weiteren den Akt des Erinnerns zu problematisieren.

Charakteristisch für *Fluchtpunkt* ist des Weiteren ein „Sichzurücksuchen“ in die wiedergefundene Sprache. Doch dieses Zurücksuchen in die eigene Vergangenheit zielt nicht nur auf die Rekonstruktion der Identitätsgenese, sondern umfasst zudem psychoanalytische Einsichten in die eigene Verstörung. Demgemäß werden seine Erinnerungen getrübt vom „Schutt der Vorurteile“, verseucht vom bürgerlichen Milieu, in dem er aufgewachsen ist und von der Erziehung. Mit dieser veränderten Ausrichtung des Erinnerungsaktes knüpft Weiss gattungsgeschichtlich an den psychologischen Roman *Anton Reiser* von Karl Philipp Moritz an.[64]

> Meine Freiheit, diese Augenblicke nach meinen Eingebungen zu verändern, ist unbegrenzt. Wie ein Blinder kann ich eintreten in das Zimmer, in dem Max im Bett lag, und aus dem schwelenden Grau kann ich einen Schrank, einen Tisch und die Gardinen am Fenster hervortreten lassen, ich kann mir die Palmenkübel draußen in der Halle denken, und Erika, in ihrem blauen, ärmellosen Kleid, ich kann Formen, Farben, Gerüche, Bewegungen vor mich hinzaubern und ihnen Wahrheit zusprechen, selbst wenn alles anders war. Nur Cora, Max, Else, Edna, Hoderer, Karl Kurz sahen mich, wie ich wirklich war […] halb taub, halb blind unter dem Schutt der Vorurteile, verseucht von einem Milieu, von einer Erziehung.[65]

Hier wird wieder die Zuverlässigkeit des Erzählers in Frage gestellt: Dieser behauptet etwas selbstgefällig, dass er das Zimmer seines Freundes Max selbst im blinden Zustand restlos rekonstruieren kann, er kann Gerüche, Farben und Formen hervorzaubern und nach seinen Absichten beliebig verändern, „selbst wenn alles anders war.“

Abschied von den Eltern stellt nicht nur ein Schlüsselwerk für die Konsolidierung eines neuen, dominierenden Typus der autobiographischen Prosa in Deutschland dar. Raum und Erinnerung sind darin eng miteinander verbunden und spiegeln wie später in der *Ästhetik des Widerstands* die Stationen des Exilanten Peter Weiss: Bremen, Berlin und Stockholm bilden die Schauplätze des literarischen Universums. Auch werkgeschichtlich ist Weiss‘ frühe autobiographische Prosa von Belang: Hier wird nicht nur das Verhältnis des Ich-Erzählers zu seiner bürgerlichen Herkunft problematisiert, sondern der Grundstein zur „Wunschautobiographie“, wie Weiss die proletarische Subjektwerdung des Ich-Erzählers in der *Ästhetik des Widerstands* beschreibt, gelegt.

---

64 Im Jahr 1950 hat Weiss selbst eine psychoanalytische Behandlung abgeschlossen, was sich laut Michaela Holdenried in *Abschied* und in *Fluchtpunkt* „in literarisches Material umgemünzt“ hat. Holdenried: „Mitteilungen eines Fremden“, S. 164f.

65 FP, S. 287.

Michael Navratil, Berlin

Fantastisch modern
Zur Funktion fantastischen Erzählens
im Werk Daniel Kehlmanns

I. Daniel Kehlmanns Erzählkunst: Fantastik als Zentralkategorie

Kurze Zeit vor der Veröffentlichung von *Die Vermessung der Welt*, jenes Romans, der den damals dreißigjährigen Autor zu einem der erfolgreichsten Schriftsteller der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur machen sollte, äußerte sich Daniel Kehlmann in einem Interview über die Möglichkeit literarischer Innovation in der heutigen Zeit:

> Ein Weg, den ich noch für gangbar halte […] ist jener, der im weitesten Sinn auf Ausweitung oder Befragung des Realismus hinausläuft, auf das Spiel mit dem Wirklichen. Das ist die große Revolution, die in Anlehnung an Kafka die lateinamerikanischen Autoren eingeleitet haben.[1]

In *Die Vermessung der Welt* findet die erwähnte „Ausweitung und Befragung des Realismus", das „Spiel mit dem Wirklichen" zweifellos statt. Doch diese Formulierungen weisen weit über den einen Roman hinaus, dessen exorbitanter Erfolg das übrige Werk Kehlmanns zu überstrahlen droht. Die Inkohärenzen der Wirklichkeit, die „Realität und ihre Risse", wie Uwe Wittstock es formulierte,[2] das Fantastische – es sind dies zentrale und beständig wiederkehrende Themen in Daniel Kehlmanns Werk.

Trotz des regen Interesses, das die Literaturwissenschaft in den letzten Jahren an Daniel Kehlmann genommen hat, steht eine umfassende Untersuchung zum fantastischen Erzählen in seinen Texten bisher aus.[3] Dies mag überraschen, stellt das Fantastische doch eine Zentralkategorie von Kehlmanns Erzählkunst dar; Aussagetendenzen, Ästhetik und literarhistorische Bedeutung von Kehlmanns Werk lassen sich – so die vorangestellte These – ohne eine Mitberücksichtigung des Fantastischen, seiner Herleitung und Funktion nicht befriedigend beschreiben.

Hier greift der vorliegende Beitrag an: Es wird der Versuch unternommen, die Funktion fantastischen Erzählens in Kehlmanns bisherigem Œuvre zu bestimmen. Ziel des Beitrags ist aufzuzeigen, dass dem Fantastischen im Werk Daniel Kehlmanns trotz der Fülle seiner unterschiedlichen Erscheinungsformen eine einheitliche Funktion zukommt: Es fungiert als ein Verunsicherungsfaktor, durch den die Ordnung spezifisch

---

1 Helmut Gollner: *Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur.* Innsbruck 2005, S. 33.

2 Uwe Wittstock: „Die Realität und ihre Risse. Laudatio zur Verleihung des Kleist-Preises 2006 an Daniel Kehlmann". In: *Daniel Kehlmanns „Vermessung der Welt". Materialien, Dokumente, Interpretationen.* Hrsg. von Gunther Nickel. Reinbek bei Hamburg 2008, S. 113-126, hier: S. 113.

3 Die gewinnbringendsten diesbezüglichen Überlegungen finden sich in den einschlägigen Publikationen von Markus Gasser: *Das Königreich am Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis.* Göttingen 2010; ders.: „Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst". In: *Daniel Kehlmann. Text + Kritik* 177. München 2008, S. 12-29. Siehe auch Gunther Nickel: „Von ‚Beerholms Vorstellung' zur ‚Vermessung der Welt'. Die Wiedergeburt des

moderner Weltinterpretationen in Zweifel gezogen wird. Fantastisches Erzählen avanciert für Kehlmann mithin zum Medium einer Epochendiagnose.

Vielfach wurde für Kehlmanns Erzählverfahren – auch vom Autor selbst – der Begriff „gebrochener Realismus“ verwendet.[4] Dieser Terminus scheint vorteilhaft insofern, als durch ihn betont werden kann, dass auch jene Phänomene, die einer rationalen Weltsicht widersprechenden, in Kehlmanns Texten stets auf der Kontrastfolie eines insgesamt realistischen Erzählens erscheinen; jedoch erweist er sich für tendenziell wunderbare Phänomene wie das Auftauchen veritabler Geister und Seeungeheuer oder für das willentliche Erschaffen von Traumwelten als wenig geeignet. In der vorliegenden Arbeit wird dem in der Erzählforschung gängigeren Begriff des „Fantastischen“ der Vorzug gegeben. In Anknüpfung an die richtungweisenden Überlegungen Tzvetan Todorovs zur fantastischen Literatur sei hierfür folgende Definition vorgeschlagen: Ein Erfahrungsinhalt oder eine Erfahrungsstruktur kann als fantastisch definiert werden, wenn sie den generell für gültig befundenen Gesetzmäßigkeitsannahmen des modern-naturwissenschaftlichen Weltbildes zuwiderlaufen und damit den Realitätsstatus der erzählten Welt oder einzelner ihrer Teile für die Figuren innerhalb dieser Welt und/ oder den Leser als fraglich erscheinen lassen.[5]

Im Folgenden werden Kehlmanns Romane *Beerholms Vorstellung* (1997), *Die Vermessung der Welt* (2005) und *Ruhm* (2009) im Zentrum des Interesses stehen.[6] Diese Werkauswahl ermöglicht einerseits einen gewissen zeitlichen Querschnitt durch Kehlmanns Werk; andererseits lässt sich anhand dieser Texte das gesamte Spektrum der Verwendungsweisen fantastischer Elemente und realitätsbrechender Verfahren paradigmatisch aufzeigen. Fantastische Tendenzen in den mittleren Prosatexten *Mahlers Zeit* und *Der fernste Ort* ebenso wie in dem Stück *Geister in Princeton* stellen lediglich Variationen und Zuspitzungen der Themen und Verfahren dar, die in den anderen Romanen eingeführt und entwickelt werden.[7] Dem Analyseteil sind einige kurze Ausführungen zum schriftstellerischen Selbstverständnis Daniel Kehlmanns und seinen literarischen Vorbildern vorangestellt, die eine poetologische und literarhistorische Verortung des Autors ermöglichen sollen.

---

magischen Realismus aus dem Geist der modernen Mathematik“. In: *Daniel Kehlmanns „Vermessung der Welt“. Materialien, Dokumente, Interpretationen*, S. 151-168; Hartmut Vollmer: „Erzählerische Grenz-Gänge. Über das Werk Daniel Kehlmanns“. In: *Wirkendes Wort* 60/2010, H. 3, S. 467-489; Klaus Zeyringer: „Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns ‚Gebrochenem Realismus‘“. In: *Daniel Kehlmann. Text + Kritik*, S. 36-44.

4 Vgl. beispielsweise ebd. S. 43; Joachim Rickes: „Wer ist Graf von der Ohe zur Ohe? Überlegungen zum Kapitel ‚Der Garten‘ in Daniel Kehlmanns ‚Die Vermessung der Welt‘“. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft.* 38/2007, S. 89-96, hier: S. 93; Daniel Kehlmann: *Lob.* Reinbek bei Hamburg 2010, S. 146. Dort schreibt Kehlmann auch, dass es in *Die Vermessung der Welt* „magischen Realismus in Überfülle“ gebe. Ebd. S. 147. Kehlmann hat den Begriff „gebrochener Realismus“ auch für das Verfahren der genauen Beschreibung fiktiver Kunstwerke in *Ich und Kaminski* verwendet, obwohl innerhalb der erzählten Welt kein Zweifel an deren Realitätsstatus bestehen kann. Vgl. ebd. S. 145.

5 Todorovs knappe Definition des Fantastischen lautet: „Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenübersieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.“ Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur.* München 1972, S. 26.

6 Daniel Kehlmann: *Beerholms Vorstellung.* Reinbek bei Hamburg 2007, im Folgenden mit der Sigle „BV“ im Text zitiert; ders.: *Die Vermessung der Welt.* Reinbek bei Hamburg [25]2006, im Folgenden mit der Sigle „V“ im Text zitiert; ders.: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten.* Reinbek bei Hamburg 2009, im Folgenden mit der Sigle „R“ im Text zitiert.

7 Daniel Kehlmann: *Mahlers Zeit.* Frankfurt a. M. 1999; ders.: *Der fernste Ort.* Frankfurt a. M., 2001. Das Stück *Geister in Princeton* wurde bisher nicht publiziert.

II. Daniel Kehlmanns schriftstellerisches Selbstverständnis

Kehlmann hat sich in zahlreichen Essays, Reden und Interviews zur den literarischen Entwicklungen in der deutschsprachigen Literatur seit dem Zweiten Weltkrieg, zu seiner eigenen Verortung in der literarischen Tradition und zu seinem schriftstellerischen Selbstverständnis geäußert. Seine Selbstdefinition als Erzähler erweist sich dabei in hohem Maße als eine Definition *ex negativo* im Verhältnis zur deutschsprachigen Nachkriegs- und zeitgenössischen Literatur:[8] „Die deutschsprachige Literatur hat aus inner- wie außerliterarischen Gründen die internationale Moderne abgelehnt und sich eine eigene Moderne, eine Pseudomoderne geschaffen."[9] An anderer Stelle heißt es: „Lautpoesie und soziales Engagement – die zwei bedrückenden Eckpfeiler des radikalen Realismus."[10] In seinen Essays und journalistischen Arbeiten bezieht Kehlmann zwar durchaus Stellung zu gesellschaftlichen und kulturellen Fragen der Gegenwart; für die Literatur aber lehnt er den Anspruch gesellschaftlicher Einmischung, das Konzept einer *littérature engagée*, dezidiert ab.[11] Das Schreiben von Romanen bedeute für ihn ein „Ergründen der Widersprüchlichkeit des Menschen"[12]; nicht die Behandlung eines sozialen Problems, der Wille zur (Sprach-)Kritik oder formale Experimentierlust bilden für Kehlmann das unerlässliche Basiselement der Literatur, sondern der Bezug zu einer fundamentalen Wahrheit, die „Berührung mit den Grundtatsachen unseres Daseins."[13] Sein eigenes Werk, als Umsetzung dieses tendenziell konservativen Literaturverständnisses, sieht Kehlmann damit in Opposition zu den dominanten literarischen Tendenzen der deutschsprachigen Literatur seit der Nachkriegszeit. Statt die als „Pseudomoderne" gebrandmarkten literarischen Entwicklungen der deutschsprachigen Literatur fortzuführen, versucht Kehlmann an eine andere Strömung der Moderne anzuschließen:

> Es gab einen Strang der klassischen Moderne, der in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur ausgeblendet wurde, die ganze spielerisch-experimentelle Tradition von Calvino, von Borges oder eben Nabokov mit seinen Spätwerken „Fahles Feuer", „Ada" und „Durchsichtige Dinge". Die gewinnt heute bei uns langsam den Einfluss, den sie anderswo schon lange hat. Es handelt sich also um den Anschluss an eine lange ignorierte Tradition der Moderne.[14]

Italo Calvino, Thomas Pynchon, Vladimir Nabokov – dies sind die Repräsentanten einer internationalen, stärker experimentellen literarischen Moderne, die Kehlmann schätzt und für die er plädiert. Von den deutschsprachigen Autoren kommen immerhin Thomas Mann, Paul Celan, Günter Grass und W. G. Sebald hinzu.[15] Kehlmanns vielleicht wichtigsten Einfluss bilden allerdings die Vertreter des südamerikanischen

---

8 Vgl. Wilhelm Haefs: „‚Deutschlands literarischer Superstar'? Daniel Kehlmann und sein Erfolgsroman *Die Vermessung der Welt* im literarischen Feld". In: *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart.* Hrsg. von Markus Joch et al. Tübingen 2009, S. 233-251, hier: S. 248.
9 Vgl. Gollner: *Die Wahrheit lügen*, S. 37.
10 Kehlmann: *Lob*, S. 137.
11 Ebd. S. 128f.
12 Daniel Kehlmann/Sebastian Kleinschmidt: *Requiem für einen Hund. Ein Gespräch.* Reinbek bei Hamburg 2010, S. 10.
13 Kehlmann: *Lob*, S. 135.
14 Gollner: *Die Wahrheit lügen*, S. 36.
15 Vgl. ebd. S. 37; Haefs, „‚Deutschlands literarischer Superstar'?", S. 247.

magischen Realismus: Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez und Mario Vargas Llosa.[16] Hierzu bemerkt Kehlmann:

> Je traumhafter die Bilder, desto besser. […] Die größte literarische Revolution der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, das waren die Erzähler Südamerikas, die an Kafka anknüpften und die Grenzen zwischen Tages- und Nachtwirklichkeit, zwischen Wachen und Traum durchlässig machten. Romane als große Träume, in denen alles möglich ist.[17]

In der internationalen literarischen Moderne und vor allem im *realismo mágico* sieht Kehlmann die Traditionslinie, die er mit seinem eigenen Schreiben fortsetzt. Anreiz und erzählerische Lizenz für den Einsatz fantastischer Elemente in seinem Werk erwachsen in weiten Teilen aus der Orientierung an diesem spezifischen Strang der Moderne.

III. *Beerholms Vorstellung*

Daniel Kehlmanns erster Roman *Beerholms Vorstellung*, mit dem sich der damals zweiundzwanzigjährige Autor der literarischen Öffentlichkeit vorstellte, kreist um ein zentrales Thema: Die Kunst der Täuschung. Es handelt sich dabei allerdings nicht allein um einen Roman, in dem inhaltlich Täuschungen verhandelt werden, sondern selbst um ein Täuschungsroman (bereits das Eingangszitat von Giovanni di Vincentio ist – ebenso wie sein Verfasser – frei erfunden).[18] *Beerholms Vorstellung* ist der Bildungsroman des Zauberkünstlers Arthur Beerholm, erzählt von seinem Protagonisten. Bereits die Doppelsemantik des Titels, verursacht durch die Ambiguität des Wortes „Vorstellung", gibt zwei Hauptmodi für die Interpretation des Textes vor und deutet auf die wichtigste Grundfrage des Romans hin: Wer ist hier eigentlich der Getäuschte? Ist die ganze Geschichte ein Traum, bloße „Vorstellung" des Protagonisten? Oder liefert der Trickkünstler Beerholm hier seine brillanteste „Vorstellung", indem er den Leser seiner Lebensgeschichte gekonnt aufs Glatteis führt?

Als Arthur Beerholm sieben Jahre alt ist, wird seine Stiefmutter Ella an einem heiteren Frühlingstag beim Wäscheaufhängen von einem Blitz erschlagen. Dieser statistisch völlig randständige Fall wird für Beerholm zu einer ersten Erfahrung des unheimlichen Zusammenhangs von Schicksal und Statistik, von Metaphysik und Mathematik, die sich in der mathematischen Beschäftigung während seiner Schulzeit wiederholen und ihn schließlich dazu bewegen wird, ein Studium der Theologie aufzunehmen. Die Mathematik avanciert für Beerholm zu einer Quelle tiefer metaphysischer Verunsicherung:

> Glaub mir: Es gibt geringere Ursachen für Alpträume als die Entdeckung, daß im Herz der Mathematik der Keim des Wahnsinns liegt.
>
> Oder der Offenbarung. […] Meine Bekehrung fand über karierten Schulheften und rotem Millimeterpapier statt, mein Streben zu Gott war in seiner Wurzel ein mathematisches. (BV, 58)

---

16 Eine Studie zum Einfluss der südamerikanischen Literatur auf Kehlmanns Werk hat Joachim Rickes vorgelegt: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur.* Würzburg 2012. Vgl. Haefs: „‚Deutschlands literarischer Superstar'?", S. 247; Gasser: *Das Königreich am Meer*, S. 120.

17 Kehlmann: *Lob*, S. 136.

18 Vgl. Gasser: *Das Königreich am Meer*, S. 24; Zeyringer: „Gewinnen wird die Erzählkunst", S. 38.

Beerholm, der im Grunde sogar das Beten als überflüssige Fleißaufgabe erachtet, kommt über die Mathematik zum Studium der Theologie. Seine Abschlussarbeit schreibt er über das Werk Blaise Pascals, allerdings nicht das theologisch-philosophische, sondern das geometrische (vgl. BV, 99), worin sein eigentliche Zugang zur Theologie hinreichend deutlich wird. Blaise Pascal, der Mathematiker, Physiker, Schriftsteller und katholische Philosoph, kann als paradigmatische Integrationsfigur unterschiedlicher denkerischer Zugänge zur Welt gelten und ist insofern dem Protagonisten von Kehlmanns Roman verwandt.

So wie Beerholm im maximal geordneten System der Mathematik immer wieder Ausschläge in die Sphäre der Irrationalität zu erkennen glaubt, so ist für ihn umgekehrt die Zauberei, der er sich nach der Abkehr von der Theologie zuwendet, gerade keine Disziplin, in der Ordnung aufgehoben würde, sondern vielmehr der Bereich ihrer maximalen Herrschaft: „Was sich als Aufhebung der Naturgesetze gibt, ist eigentlich deren glanzvolles Hervortreten aus dem Gestrüpp des Zufalls“ (BV, 40). Freilich träfe dies nur auf die Trickzauberei zu, nicht auf die wahre Magie oder die Einflussnahmen Gottes. Rationale und metaphysische Diskurse sind in *Beerholms Vorstellung* jedoch nicht klar voneinander zu trennen: Die mathematische Ordnung gebiert das Irrationale, die Täuschungen der Trickzauberei wiederum beruhen auf strengster Berechnung. Am Ende der Aufzeichnungen schreibt Beerholm: „Magie und Mathematik: Sie berühren sich allerorten. Das soll mein letztes Wort sein“ (BV, 241).

Bereits der Titel des Romans *Beerholms Vorstellung* legt – in einer seiner möglichen Lesarten – nahe, Beerholms Erlebnisse ab einem gewissen Punkt nur noch als Imaginationen anzusehen. Als der Schüler Beerholm im Internat über seinen weiteren Werdegang nachdenkt, driftet sein Bewusstsein langsam in den Schlaf hinüber. Im Traum wird er zum Architekten einer Vorstellungswelt, in der sich die Materie dem Geist fügt. Aus diesem Traum gibt es jedoch kein Erwachen; Pater Fassbinder, dem Beerholm hier zum ersten Mal begegnet, bleibt im weiteren Verlauf des Romans eine Figur, an dessen Existenz nicht mehr gezweifelt wird. Von hieraus eröffnet sich die Möglichkeit, Beerholms gesamtes Leben, wie es der Text schildert, nur als den Traum eines Abiturienten anzusehen. Es gehört, wie noch zu zeigen sein wird, zu den Grundverfahren des Romans, dass derartige Deutungsoptionen offeriert werden, aufs Ganze gewendet aber nicht aufgehen.[19]

Auch die Konfrontation mit Jan van Rode, Beerholms Lehrer in der magischen Kunst, scheint eine Lesart des Romans als bloße Traumausgeburt zu stützen. In der ersten Zaubervorstellung van Rodes, der Beerholm beiwohnt, beeindruckt der spätere Lehrer durch unwahrscheinliche, geradezu übernatürliche Kunstfertigkeit. Die schwere Grippe, an der Beerholm zu diesem Zeitpunkt leidet, lässt es allerdings als durchaus plausibel erscheinen, van Rodes beeindruckende Kunststücke als bloße Produkte eines Fiebertraums abzutun. Die Spannung zwischen einer halluzinatorischen Interpretation und einer solchen, die tatsächliche Magie zuließe, bleibt unaufgelöst. Später kommt Beerholm, bereits ein Schüler van Rodes, seinem Lehrer gegenüber auf dessen sonderbare Kunststücke während der Zaubervorstellung zu sprechen:

---

19 Vgl. Gasser: *Das Königreich am Meer*, S. 24.

> „Aber wie…haben Sie das…gemacht?“
>
> Er lachte. „Ihnen ging es damals nicht sehr gut, nicht wahr?“
>
> „Woher wissen Sie das?“
>
> Er beugte sich vor […] und sagte leise: „Arthur, Sie ziehen die Grenzen zu eng. Ich verrate Ihnen ein Geheimnis, ein sehr großes und streng gehütetes Geheimnis, von dem alle wissen, außer Ihnen. Das hier ist ein Traum. Ich meine das nicht philosophisch, Gott bewahre! Es ist wirklich einer. Und zwar Ihrer. Wir alle gehören dazu, jeder von uns ist Ihre Erfindung. Wenn Sie aufwachen, sind wir weg, nichts mehr, gelöscht, es hat uns nie gegeben.“
>
> Er lachte glucksend, dann begann er wieder zu pfeifen. (BV, 150)

Mit größerer oder geringerer Deutlichkeit scheinen diese und andere Stellen des Romans auf den generellen Traumstatus der Erlebnisse hinzuweisen. Es stellt sich dann jedoch die Frage, wie die Stellung des Erzählers zu bewerten ist. Wie sollte Beerholm, der angeblich auf einer Aussichtsterrasse sitzend seine Lebensgeschichte aufschreibt, sowohl innerhalb der realen Welt – also vor dem Einschlafen – als auch innerhalb des Traumes, aus dem es innerhalb des Textes kein Erwachen gibt, existieren? Auf derartige Fragen werden keine Antworten gegeben. Beerholm selbst, der im Verlauf des Romans immer wieder zwischen den Rollen des Täuschenden und des Getäuschten zu schwanken scheint, kapituliert vor diesem Problem:

> Ich habe die Grenze zwischen dem Traum- und Alptraumreich meiner Phantasie und der Wirklichkeit, der sogenannten, immer bemerkenswert durchlässig gefunden. Ich bin nicht imstande, Unterscheidungen zu machen, wo ich keine Unterschiede sehe oder nur höchst unzuverläßliche. (BV, 193)

Die Verwirrung des Lesers wird innerdiegetisch vom Erzähler reproduziert und somit der Möglichkeit, letztgültigen Aufschluss über den Realitätsstatus der geschilderten Ereignisse zu erhalten, das Fundament entzogen.

Die zentrale Thematik, anhand deren sich die Frage nach Wirklichkeit, Illusion und Metaphysik im Roman stellt, ist die Zauberkunst. Während einer schicksalhaften Nacht scheint sich Beerholms Wandlung vom Trickzauberer zum wirklichen Magier tatsächlich zu vollziehen: Er findet sich plötzlich befähigt, die Gedanken seiner Mitmenschen zu lesen und ihr Verhalten nach seinem Willen zu lenken, lässt allein durch Gedankenkraft ein Schaufenster zerspringen und setzt einen Busch im Park in Brand (vgl. BV, 201ff.). Diese Anspielung auf den brennen Dornbusch des Buches Exodus (Ex 3, 2), welcher in der Bibel auf die Anwesenheit Gottes hindeutet, suggeriert, dass Beerholm hier momentweise selbst in die Position Gottes rückt. Ganz am Ende seiner Aufzeichnungen wird Beerholm schreiben, dass er in dieser Nacht „auf das höchste Amt der Welt verzichtet [habe]“ (BV, 247). Die Möglichkeit, dass Beerholm in den Besitz göttlicher Kräfte gelangt sein könnte, wird im Text zwar durchgespielt, implizit aber sofort in Zweifel gezogen: In dieser Nacht zittern Beerholms Hände und ihm schwindelt. Beerholms labiler Gesundheitszustand – der allerdings potenziell auch eine plausible Reaktion auf die Erkenntnis der tatsächlich unversehens erwachten Macht sein könnte – zieht die Zuverlässigkeit seines Berichts ebenso in Zweifel wie die Gehirnerschütterung infolge eines Autounfalls, mit dem der Abend endet. Der Erzähler Beerholm erweist sich immer wieder als unzuverlässig. Bereits das Grundprinzip seines Trickhandwerks, nämlich selbst zu vergessen, dass er einen Trick ausübt (vgl. BV, 128f.), lässt es fraglich erscheinen, ob er überhaupt geeignet ist, den Realitätsstatus seiner eigenen Zauberkunst einzuschätzen.

Den beiden Deutungsoptionen, die fantastischen Ereignisse dieser Nacht und des Romans überhaupt als Produkte einer derangierten Imagination anzusehen oder aber Beerholm tatsächlich magische Kräfte zuzugestehen, gesellt sich ein weiterer möglicher Interpretationsmodus bei, auf den Beerholm explizit verweist:

> Also ist es, höre ich dich fragen, nicht wahr, was du erzählt hast? Nein, was ich erzählt habe, ist nicht wahr. Nicht buchstäblich wenigstens. „Täuschungskunst", schrieb Giovanni di Vincentio vor fünf Jahrhunderten, „ist, was man auch behaupten will, die Kunst zu lügen." […] Aber sei beruhigt, es ist auch wahr. […] Du hast es wirklich geglaubt? Das ehrt mich. (BV, 214)

Beerholm wirft selbst die Möglichkeit auf, ihn als unzuverlässigen Erzähler einzustufen; die Täuschungskunst ist die Kunst sowohl des Autors als auch des Zauberers (dass der fingierte Zaubermeister Giovanni di Vincentio die Zauberer als Lügner bezeichnet, erscheint dabei wie eine Variation des platonischen Einwands gegen die „lügenden" Dichter in der *Politeia*). Allerdings wird auch diese auf einen unzuverlässigen Erzähler abhebende Deutungsoption sofort wieder relativiert. Einerseits besteht Beerholm auf einem vagen Wahrheitsgehalt seines Berichtes; dann wiederum räumt er die Möglichkeit ein, den Leser und sich selbst getäuscht zu haben. Es führt kein Weg zu einer letztgültigen Einschätzung der Zuverlässigkeit von Beerholms Bericht, die sich ja ohnehin nur wieder anhand dieses Berichts verifizieren ließe.

Die Frage nach der Zuverlässigkeit des Erzählers wird zusätzlich durch eine Romanfigur aufgeworfen, die innerhalb der erzählten Welt die Leserschaft vertritt: Es finden sich im gesamten Roman immer wieder direkte Anreden des Erzählers an den Leser (so etwa in den letztangeführten Zitaten). Im achten Kapitel wird jedoch offenbar, dass diese vermeintlichen Leseransprachen an eine ganz bestimmte Leserin, nämlich an Beerholms Geliebte Nimue gerichtet sind. In dieser Figur kulminiert die Realitätsproblematik des gesamten Romans. Arthur Beerholm, den schon sein Vorname als einen Schüler bzw. Nachfolger des Zauberers Merlin ausweist, kommt in seinen Aufzeichnungen explizit auf den paradigmatischen Magier schlechthin zu sprechen. Der Überlieferung Sir Thomas Malorys folgend schildert er, wie Merlin von der Nymphe Nimue bezirzt und schließlich in eine magische Grotte gesperrt wurde.[20] Doch Beerholm denkt die Geschichte um einen entscheidenden Schritt weiter: Was, wenn Merlin selbst Nimue erschaffen hätte, er aber das Kunststück des Pygmalion, sich in sein eigenes Werk zu verlieben, nicht zustande gebracht hätte? „[E]r hatte wenig Lust, als Musterbild des gescheiterten Künstlers oder, schlimmer, des gescheiterten Gottes in die Geschichte einzugehen, und so behielt er für sich, daß er selbst Nimue geformt hatte" (BV, 157). Auch Merlins Geschichte, so wie Beerholm sie interpretiert und ergänzt, birgt die Möglichkeiten, den Zauberer als Künstler oder Gott anzusehen. Sogar die dritte Option, dass Merlin selbst der Getäuschte, ein „schlafender Verrückter" (BV, 168) gewesen sein könnte, wird angeführt. Merlin erscheint mithin als Präfiguration Beerholms; für beide ergeben sich angesichts ihrer vermeintlichen Zauberkräfte vergleichbare Modi der Selbstinterpretation.

So wie Merlin erschafft sich auch Beerholm allein mithilfe seiner Vorstellungskraft eine Geliebte. Beerholms Nimue ist Adressatin seines Berichts, wird damit aber zugleich zur Repräsentantin der Leserschaft.[21] Doch auch Nimues Realitätsstatus

---

20 Vgl. ders.: „Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst", S. 14.
21 Vgl. ebd.

lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Sie scheint sowohl ein Geschöpf Beerholms als auch eine eigenständige Figur zu sein, die in Details vom Plan ihres Schöpfers abweicht (vgl. BV, 167) und sich von seinen Täuschungskünsten nicht irreführen lässt: Beerholms Gewalt über Nimue ist begrenzt und letzten Endes verlässt sie ihn (vgl. BV, 171). Damit wird aber auch der Leserschaft die Lizenz zum Misstrauen gegeben; die Allmacht des göttlichen Magiers bzw. manipulativen Künstlers kann nicht umstandslos vorausgesetzt werden.

Beerholms Sprung vom Fernsehturm, der nach seinem Dafürhalten entweder mit dem Tod oder seinem Aufstieg in den Himmel enden wird, soll die Frage nach Realität und Vorstellung endgültig beantworten (vgl. BV, 247f.). Der Sprung ist der radikale Versuch, durch Spekulation ins Reich Gottes zu gelangen, den Schleier der Maja[22] zu lüften – oder aber nur die letzte Volte des schreibenden Trickbetrügers. Der Roman endet mit einer Entscheidung zur Tat; die Ausführung kann der autodiegetische Erzähler nicht mehr schildern. Ob Beerholm springen wird und wenn ja, was mit ihm dabei geschieht – oder ob der Erzähler auch hier seinen Leser getäuscht hat, ist aus dem Bericht nicht mehr zu erfahren.

Es lässt sich festhalten: Der Titel *Beerholms Vorstellung* eröffnet die beiden Lesarten „Beerholms Einbildung“ und „Beerholms Auftritt“. Während die erste Lesart mit den (Fieber-)Träumen des Romans in Verbindung steht, bezieht sich die zweite Lesart auf die Möglichkeit, Beerholm einen Status als Gott, Trickzauberer oder unzuverlässiger Erzähler zuzugestehen. Tatsächlich gehen die letztgenannten Möglichkeiten ineinander über: Gott hat in vergleichbarer Weise Macht über die Dinge wie es ein Trickzauberer zu haben scheint; sowohl Zauberer als auch Künstler bedienen sich der Täuschungskunst; und Gott und Künstler sind beide Herren über die von ihnen erschaffene Welt. Die Literatur, so wird suggeriert, ist selbst eine Art Zauberkunststück. Am Ende seines Berichts schreibt Beerholm: „Diese lange und verwirrte Rückschau auf mein kurzes und verwirrtes Leben. Ich gestehe: Der Makel meines Berufes haftet auch ihr noch an. Fast gegen meinen Willen ist eine kleine Vorstellung daraus geworden“ (BV, 232).

In den auf *Beerholms Vorstellung* folgenden umfänglicheren Prosapublikationen *Mahlers Zeit* und *Der fernste Ort* werden Themen aus Kehlmanns Erstlingswerk wieder aufgegriffen. In *Mahlers Zeit* glaubt ein Physiker, die Natur mit ihren eigenen Waffen schlagen und die Richtung der Zeit umkehren zu können. Auch hier scheint die Naturwissenschaft in die Sphäre des Metaphysischen hinüberzuspielen, so sehr, dass das Metaphysische seinerseits zum Vergeltungsschlag ausholt und Mahler sich von Wächterengeln verfolgt glaubt.[23] In *Der fernste Ort* findet sich das Thema rein innerpsychischer Erlebnisräume wieder: Von ihrem Ende her entpuppen sich die

22 Bereits der Titel *Beerholms Vorstellung* lässt es als naheliegend erscheinen, den Roman auf der Folie von Arthur Schopenhauers philosophischem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* zu lesen. Als Hinweis auf den Schleier der Maja, der bei Schopenhauer als Metapher für die trügerische Oberflächenvorstellung der Welt fungiert, lässt sich beispielsweise eine Formulierung Beerholms kurz vor seinem Absprung lesen: „Der Himmel sieht fast wie ein Vorhang aus. Ob er sich wohl teilen wird…? – Doch nein, man weiß ja, daß es bloß Illusion ist“ (BV, 240f.). Zu Kehlmanns Beschäftigung mit Schopenhauer siehe Gasser: *Das Königreich am Meer*, S. 137; Kehlmann/Kleinschmidt: *Requiem für einen Hund*, S. 120.

23 Vgl. McConeghy: „Angels at the Gate: Guarding Utopia in Daniel Kehlmann's *Mahlers Zeit*“. In: *Gegenwarts-Literatur. Ein germanistisches Jahrbuch.* Hrsg. von Michael Lützeler/Stephan K. Schindler. Tübingen 2010, S. 36-58; Gasser: *Das Königreich am Meer*, S. 35-46.

Geschehnisse der Novelle als Imagination und Rekombination von Erinnerungen in den letzten Lebensmomenten eines Ertrinkenden.[24]

Das Fantastische im Bereich der Psyche, das Fantastische als Erkenntnisdimension der Mathematik, das Fantastische mit Bezug auf Theologie und, eng damit verwandt, Narratologie: Es sind Grundthemen von Kehlmanns Werk, die bereits in seinem ersten Roman eingeführt werden und das weitere Werk durchziehen. Alle diese Themen werden, in mehr oder weniger exponierter Form, in *Die Vermessung der Welt* wieder aufgegriffen.

IV. *Die Vermessung der Welt*

In seinem Erfolgsroman *Die Vermessung der Welt*, den der Autor in einem Interview als eine „satirische, spielerische Auseinandersetzung mit dem, was es heißt, deutsch zu sein“[25] bezeichnete, schildert Kehlmann Größe und Problematik (nicht selten auch Komik) der Weimarer Klassik, stellt einen Nationalcharakter und den Übergang von einer philosophisch fundierten Wissenschaftskonzeption zu den modernen quantifizierenden Naturwissenschaften dar. *Die Vermessung der Welt* ist dabei kein historischer Roman mit dokumentarischem Anspruch. Die Figurenzitate sind nicht wörtlich aus den Quellen übernommen, nur überaus vage richtet sich der Roman an den historischen Fakten aus. In diesem „Gegenwartsroman, der in der Vergangenheit spielt“,[26] umkreist Kehlmann – mit gehörigen künstlerischen Lizenzen[27] – anhand eines historischen Sujets Fragestellungen, die auch für die weitere Moderne von anhaltendem Interesse sind. Nicht zuletzt ermöglicht die Schilderung von Humboldts Forschungsreise nach Südamerika eine Annäherung an die Heimatsphäre des *realismo mágico*, einer Erzähltradition, die immer wieder bestimmend für Kehlmanns eigenes Werk war und die in *Die Vermessung der Welt* nun erstmals selbst zum Thema wird.

Alexander von Humboldt, der erste Protagonist der *Vermessung der Welt*, entstammt der Bildungssphäre der Weimarer Klassik und bleibt während all seiner Entdeckungsreisen ihr hochdisziplinierter, reichlich humorloser Repräsentant. Weimar, das ist vor allem eine Haltung, ein Bekenntnis zu Fortschritt, Menschenliebe und Humanismus, wie viel Zwang und Schmerz die Aufrechterhaltung dieser Ideale auch immer fordern mag.[28] Weder die Belastungsgrenzen des eigenen Körpers noch die zahlreichen

---

24 Ebenfalls als rein innerpsychische Erfahrung lässt sich Lessings Tod in einem Schneetreiben am Ende von Kehlmanns Erzählung *Schnee* aus dem Erzählungsband *Unter der Sonne* interpretieren. Vgl. *Unter der Sonne. Erzählungen.* Reinbek bei Hamburg 2008, S. 111-124.

25 Felicitas von Lovenberg/Daniel Kehlmann: „‚Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker‘. Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann über unseren Nationalcharakter, das Altern, den Erfolg und das zunehmende Chaos in der modernen Welt“. In: *Daniel Kehlmanns „Vermessung der Welt“. Materialien, Dokumente, Interpretationen*, S. 26-35, hier: S. 27.

26 Ebd. S. 32.

27 Zur Differenz zwischen Historie und Narration hat sich Kehlmann in seinem Essay *Wo ist Carlos Montúfar?* geäußert: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher.* Reinbek bei Hamburg [3]2010, S. 9-27.

28 Kehlmann bemerkt hierzu im Interview: „Auch das ist Weimarer Klassik: Entscheidung zur Freundschaft, zur Menschenliebe und zum Humanismus, nicht als tiefes Gefühl, sondern als Entscheidung. Das hat Komik, aber es hat auch eine ungeheure Größe.“ Von Lovenberg/Kehlmann: „Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker“, S. 29. Als historisches Zeugnis ließe sich hier etwa Goethes krude Abhärtung gegen die eigene Höhenangst mittels wiederholten Besteigens des Straßburger Münsters anführen, wie sie in *Dichtung und Wahrheit* beschrieben wird. Vgl. *Weimarer Ausgabe* I, 14, S. 407f.

irrationalen Irritationen der Außenwelt hemmen Humboldt in seinem geradezu totalitären Einsatz für den Fortschritt. Dabei erscheint die Sphäre der Wissenschaft und Klassizität, der Humboldt entstammt, jedoch selbst durchsetzt von fantastischen und unheimlichen Elementen. Die Vertreter des deutschen Geistes können keineswegs als Gewährsmänner einer umfassenden Rationalisierung der Welt im Dienste von Wissenschaft und Fortschritt gelten: Georg Foster, der mit James Cook die Welt umsegelt hat, erzählt von Drachen und lebenden Toten (vgl. V, 28) und Abraham Werner, der von Goethe bewunderte Verfechter der neptunistischen Theorie, betreibt alchemistische Experimente, spricht mit dem Teufel und ist überhaupt mehr Schwarzkünstler denn Wissenschaftler (vgl. V, 29). Derart fantastisch anmutenden Wissenschaftsvorstellungen wirken im Deutschland um 1800 freilich nur noch wie letzte Ausläufer einer lange überholten Weltinterpretation. Wissenschaftler vom Schlage Humboldts scheinen solchem Aberglauben den Garaus zu machen – wiewohl der Ausschluss der fantastischen Dimension des Daseins, so legt es der Roman in seinem weiteren Verlauf nahe, immer nur zeitweilig gelingen kann.

Brechungen der Realität hatten sich bei Kehlmann bereits in früheren Publikationen gefunden: In *Beerholms Vorstellung* lassen sich die fantastischen Elemente als Ausflüsse einer Traumwirklichkeit oder als schlichte Lügen des Erzählers interpretieren, in *Mahlers Zeit* bleibt die Zurechnungsfähigkeit des Protagonisten fraglich, und fast die gesamte Handlung in *Der fernste Ort* offenbart sich von ihrem Ende her als die Imaginationsleistung eines verlöschenden Bewusstseins.[29] In *Die Vermessung der Welt* hingegen finden sich immer wieder Stellen, an denen derartige rationale Plausibilisierungen fantastischer Ereignisse nicht oder nur mit großem Aufwand in Anschlag gebracht werden können. Seeungeheuer, Geister und ein veritables Ufo erscheinen in der erzählten Welt gleichsam ohne Einklammerung. Anders als bei den Autoren des *realismo mágico* werden diese Elemente aber nicht ohne jede Problematisierung in den Text montiert.[30] Gerade im Umgang der Figuren – vor allem des deutschen Forschungsreisenden Humboldt – mit dem Irrationalen offenbart sich ein bestimmter, radikal zensierender Zugang zur Wirklichkeit.

Bereits als Kind sieht sich Humboldt im elterlichen Schloss mit Geistererscheinungen konfrontiert, gegen die sich der Junge auf recht krude Weise abzuhärten versucht (vgl. V, 21, 25f.). Die Kenntnis der „metaphysische[n] Angst“ (V, 21) wird auch vom Erzieher der Humboldt-Brüder als ein notwendiger Schritt des Erwachsenwerdens angesehen und so gibt er den Jungen Schauerliteratur zu lesen (in der sich unschwer E.T.A. Hoffmanns *Elixiere des Teufels* erkennen lassen).[31] „Unheimlicher als die Geister aber waren die Geschichten über sie“ (V, 21). Das Fantastische, das hier einerseits real erlebt wird, steht zugleich in Verbindung mit den Erzählungen darüber. Im Kontext der fantastischen Erzählhaltungen Südamerikas, mit denen sich Humboldt auf seiner Forschungsreise konfrontiert sieht, wird dieser Konnex zwischen Realität und Literatur dann erneut aufgegriffen.

---

29 Vgl. Kehlmann: *Lob*, S. 142f.

30 Vgl. Friedhelm Marx: „‚Die Vermessung der Welt‘ als historischer Roman“. In: *Daniel Kehlmanns „Vermessung der Welt“. Materialien, Dokumente, Interpretationen*, S. 169-185, hier: S. 181; von Lovenberg/Kehlmann: „‚Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker‘“, S. 27.

31 Tatsächlich erschien E.T.A. Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels* erst 1815 und 1816, als Humboldt bereits über vierzig Jahre alt war. Vgl. Gasser: *Das Königreich am Meer*, S. 150.

Während Humboldts Entdeckungsreise in die Tropen finden beständig Konfrontationen mit dem Irrealen und Fantastischen statt. Schon die Erlebnisse während der Überfahrt deuten auf den magischen Raum der neuen Welt hin, dem sich die Reisenden immer mehr annähern:

> Kurz vor Teneriffa sichteten sie ein Seeungeheuer. In der Ferne, fast durchsichtig vor dem Horizont, hob sich ein Schlangenleib aus dem Wasser, bildete zwei ringförmige Verschlingungen und blickte mit im Fernrohr sehr deutlich erkennbaren Edelsteinaugen zu ihnen herüber. Um sein Maul hingen barthaardünne Fasern. Schon Sekunden nachdem es wieder untergetaucht war, glaubte jeder, er hätte es sich eingebildet. Vielleicht die Dünste, sagte Humboldt, oder das schlechte Essen. Er beschloß, nichts davon aufzuschreiben. (V, 45)

In Anbetracht der Tatsache, dass die gesamte Mannschaft das Ungeheuer gesehen hat, erscheinen Humboldts Erklärungsversuche wenig überzeugend. Auch war die Seeschlange immerhin lange genug sichtbar gewesen, um sie im Fernrohr zu beobachten. Humboldt jedoch ist nicht ausgezogen, um Fabelwesen zu finden, sondern um die Tropen zu erforschen. Wenn seine Sinne Daten liefern, die sich nicht widerspruchslos in sein Weltbild einordnen lassen, zieht er es vor, ihnen nicht zu trauen. Dieses Verfahren gelenkter Wissenschaft wird an einer späteren Stelle des Romans in großer Deutlichkeit charakterisiert. Nahe einer Mission im Urwald unterhält sich Humboldt mit einem Soldaten über Felszeichnungen, die viele Meter über dem Fluss in den Stein geritzt sind. Als der Soldat als Erklärungsmöglichkeit fliegende Menschen in Anschlag bringt, entgegnet ihm Humboldt:

> Menschen flögen nicht, sagte Humboldt. Selbst wenn er es sähe, würde er es nicht glauben.
> Und das sei dann Wissenschaft?
> Ja, sagte Humboldt, genau das sei Wissenschaft. (V, 137f.)

Ein Wissenschaftssystem wie dasjenige Humboldts kalkuliert die Verdrängung, die zu seiner eigenen Aufrechterhaltung notwendig ist, bereits mit ein. Bei fliegenden Menschen, auf deren Existenz auch nur geschlossen werden kann, mag das noch angehen; bei deutlich sichtbaren Fabelwesen jedoch erscheint eine solche Verfahrensweise fraglich. Auch die „metallene Scheibe“ (V, 135), die der Expeditionstruppe eine Weile folgt und die Humboldt ebenfalls mit dem Fernrohr genauer in Augenschein nimmt, scheint keinen Eingang in die Reiseaufzeichnungen zu finden; zumindest bleibt ihr Erscheinen und Verschwinden im Text vollkommen unkommentiert.[32]

In der fantastischen Sphäre der Tropen scheinen selbst die Kategorien von Raum und Zeit keine universelle Gültigkeit mehr zu besitzen. Als Humboldt und Bonpland während eines Gewitters auf einer Felseninsel festsitzen, kann Humboldt auch mithilfe des Pariser Chronometers die Uhrzeit nicht mehr feststellen (vgl. V, 142). Charakteristisch für unterschiedliche Haltungen bezüglich der Frage des Raumes ist die Diskussion, die Humboldt mit Pater Zea, dem Leiter einer Jesuitenmission inmitten des Dschungels, führt. Der Pater leugnet die Existenz von Linien in einer Welt voller Gestrüpp und Insekten, während Humboldt in Raum und Linien Abstraktionen sieht, die überall existieren. Der Pater entgegnet: „Überall sei eine Erfindung. Und den Raum an sich gebe es dort, wo Landvermesser ihn hintrügen“ (V, 115). Bezeichnenderweise scheint die

---

32 Kehlmann hat in seinen Poetikvorlesungen *Diese sehr ernsten Scherze* erwähnt, dass es sich bei der Erscheinung um ein Ufo handle. Dort betonte er aber ebenso, dass das Flugobjekt während „einer fiebrigen Passage“ zu sehen sei. Vgl. Kehlmann: *Lob*, S. 147.

mathematisch-physikalische Untersuchung des Raums, die Gauß unternimmt, eher Pater Zea als Humboldt Recht zu geben.

Neben die Geister, die Fabelwesen und die Unzuverlässigkeit der Kategorien, in denen die Welt erkannt werden kann, tritt noch ein weiterer Bereich des Irrationalen: Das Unheimliche des eigenen Selbst bzw. die Unzuverlässigkeit des menschlichen Wahrnehmungsapparats. Am deutlichsten werden diese spezifisch humanen Unzulänglichkeiten beim Aufstieg auf den Chimborazo. Unter den extremen äußerlichen Bedingungen, Kälte, Erschöpfung und Sauerstoffmangel, stellen sich bei Humboldt und seinem Begleiter Bonpland wiederholt Halluzinationen ein. Kehlmann hat sich in seinem Essay *Wo ist Carlos Montúfar?*, einem Selbstkommentar zum erzählerischen Verfahren der *Vermessung der Welt*, ausführlich zu diesem Kapitel geäußert:

> Humboldts Bericht von seinem, Bonplands und Montúfars Versuch, am 23. Juni 1802 den Chimborazo zu besteigen, ist eine nüchterne Aufzählung der Fakten, die scheinbar keine Fragen offenläßt, verfaßt im typischen Souveränitätston der Expeditionsbeschreibungen des achtzehnten Jahrhunderts […].[33]
>
> Wer aber die Texte zeitgenössischer Alpinisten liest, erfährt sehr genau, was mit einem Hochgebirgskletterer vorgeht. Einiges davon deutet Humboldt an, vieles verschweigt er. Selbst Leute mit bester Kondition erbrechen ständig, ihnen ist sterbenselend, sie haben Halluzinationen. […] Bei Humboldt, Bonpland und Montúfar kann es nicht anders gewesen sein. Im souverän-kühlen Ton von Humboldts Bericht steckt also nicht unbedingt weniger Fiktion als in jener Episode der Verwirrung und taumelnden Ziellosigkeit, die ich daraus gemacht habe. […] Weimars Gesandter in Macondo durchläuft gemeinsam mit seinem Assistenten auf dem Rücken des Vulkans Wahnsinn, Übelkeit, Schwindel, Angst und Verwirrung – all das also, dessen Leugnung den Klassiker überhaupt erst definiert.[34]

An Stelle der Beschönigungen des humboldtschen Berichts setzt Kehlmann die Traumwirklichkeit seiner Figuren und ersetzt damit eine auf bestimmte Weise zugerichtete Version der Wirklichkeit durch eine andere.

Zusätzlich zu den verstörenden Erfahrungsinhalten unterschiedlicher Ausprägung tritt Humboldt und Bonpland das Fantastische in der Neuen Welt in Form einer kulturspezifischen Erzählhaltung entgegen: Die Ruderer, die sie in San Fernando anheuern, tragen die Namen Carlos, Gabriel, Mario und Julio – und hinter diesen Namen verbergen sich die vier großen südamerikanischen Erzähler des magischen Realismus: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa und Julio Cortázar.[35] Die Ruderer sind Vertreter einer (Erzähl-)Haltung, die das Fantastische und Unerklärliche des Lebens nicht ausschließt, sondern bewusst zu integrieren versucht. Humboldt, der Vertreter der Weimarer Klassik, steht einer solchen Position, die eine Ordnung des Weltganzen nach Regeln der Vernunft gar nicht erst anstrebt, völlig ratlos gegenüber. Der Vermittlungsversuch zwischen beiden (Literatur-)Konzeptionen misslingt denn auch gründlich, wenn Humboldt versucht, das „schönste deutsche Gedicht […] frei ins Spanische [zu] übersetzt. Oberhalb aller Bergspitzen sei es still, in den Bäumen kein Wind zu fühlen, auch die Vögel seien ruhig, und bald werde man tot sein" (128). Freilich sind Humboldts Reisegefährten angesichts dieser Zurichtung deutschen Kulturguts Opfer vollständiger Konfusion. Der Botschafter Goethes scheitert allerdings nicht allein deshalb, weil Goethes Gedicht *Ein Gleiches*

---

33 Alexander von Humboldt: *Ueber einen Versuch den Gipfel des Chimborazo zu ersteigen.* Hrsg. und mit einem Essay versehen von Oliver Lubrich und Ottmar Ette. Berlin 2006.

34 Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar?*, S. 20f.

35 Vgl. Gasser: *Das Königreich am Meer*, S. 100.

auf dem Hintergrund eines wildwüchsig-fantastischen Erzählens sonderbar blutleer erscheinen muss; Humboldt verkennt auch die ästhetischen Wirkbedingungen seiner eigenen Kultur, wenn er glaubt, dass ein Gedicht, formlos und rein dem Inhalt nach in eine fremde Sprache übersetzt, noch seine ursprüngliche Wirkung entfalten könnte.[36] Das Inkommensurable der Kunst bleibt Humboldt letztlich ebenso fremd wie diejenigen Elemente der ihn umgebenden Welt, die sich partout der rationalen Erfassung entziehen.

Während Humboldt die Wissenschaft zu nutzen sucht, um einer irritierend fantastischen Realität beizukommen, eröffnet sich für Carl Friedrich Gauß, den zweiten Protagonisten der *Vermessung der Welt*, durch die Wissenschaft selbst der Weg zur Irrationalität. Gauß steht damit in der Reihe metaphysischer Naturwissenschaftler im Werk Daniel Kehlmanns, die mit Arthur Beerholm beginnt und in David Mahler im Roman *Mahlers Zeit* und später mit Kurt Gödel in dem Stück *Geister in Princeton* ihre deutlichsten Ausprägungen erfährt. Mit den beiden Letztgenannten hat Gauß die Sorge gemein, dass er mit seiner wissenschaftlichen Arbeit „zu tief" (V, 88) vordringen und damit möglicherweise Gott selbst gegen sich aufbringen könnte (vgl. V, 92). Die Beschäftigung mit den Zahlen, die auf Humboldt eine so beruhigende Wirkung ausüben, lässt in Gauß Zweifel an der Wohleingerichtetheit der Welt aufkommen: „Einiges an ihrem Gefüge schien unvollständig, seltsam flüchtig entworfen, und nicht nur einmal glaubte er, notdürftig kaschierten Fehlern zu begegnen – als hätte Gott sich Nachlässigkeiten erlaubt und gehofft, keiner würde sie bemerken" (V, 88). Der Raum erscheint bei genauerer Betrachtung weniger geordnet als bisher vermutet: Geraden berühren sich im Unendlichen, die euklidische Geometrie ist nicht die einzig wahre (vgl. V, 95f.). Mit seinen Forschungen wird Gauß zum Vorreiter einer modernen Wissenschaft, welche die Unvereinbarkeit menschlicher Welterfahrung mit der streng rationalen Erkenntnis offenlegen wird (und deren Protagonisten Albert Einstein und Kurt Gödel Kehlmann später in seinem Stück *Geister in Princeton* auftreten lassen wird). Während Humboldt jede Wendung hin zum Fantastischen als rückständig abzutun und entsprechende Erfahrungen aus seinem Weltbild zu verbannen sucht, treibt Gauß' wissenschaftliche Arbeit selbst eine neue, genuin moderne Dimension des Fantastischen hervor.

Bei der Begegnung der beiden Forscher in Berlin prallen die idealistische, affirmativ-positive Haltung Humboldts und Gauß' subversiv-negative Wissenschaftskonzeption aufeinander. Letzterer steht der Natur und ihrer vermeintlichen Ordnung mehr als misstrauisch gegenüber:

> Die wahren Tyrannen seien die Naturgesetze.
>
> Aber der Verstand, sagte Humboldt, forme die Gesetze!
>
> Der alte kantische Unsinn. Gauß schüttelte den Kopf. Der Verstand forme gar nichts und verstehe wenig. Der Raum biege und die Zeit dehne sich. Wer eine Gerade zeichne, immer weiter und weiter, erreiche irgendwann wieder ihren Ausgangspunkt. […] Die Welt könne notdürftig berechnet werden, aber das heiße noch lange nicht, daß man irgend etwas verstehe. (V, 220)

---

36 Ausführlich zum Problem kultureller Übersetzung siehe Stuart Taberner: „Daniel Kehlmann's *Die Vermessung der Welt* (*Measuring the World*)". In: *The Novel in German since 1990.* Hrsg. von Stuart Taberner. Cambridge 2011, S. 255-269, bes. S. 259f.

Es ist bezeichnend, dass Humboldt in derartigen Ansichten nichts als pure Fantasie zu sehen vermag und ihm seine Erfahrungen in Südamerika wieder in den Sinn kommen: „[W]as sei das mit dem Raum? Am Orinoko habe er Ruderer gehabt, die ähnliche Witze gemacht hätten" (V, 220). Auf dem Hintergrund der Erkenntnisse der modernen Naturwissenschaften erscheint Humboldts Wunschbild eines in sich geordneten Kosmos allerdings nicht weniger fragwürdig als die fantastische Weltsicht der südamerikanischen Ruderer.[37]

Noch am Ende des Romans, als Gauß vor einer selbsterfundenen Telegraphenanlage auf Nachrichten von seiner verstorbenen Frau hofft, kommt er sich „wie ein Magier der dunklen Zeit vor, wie ein Alchimist auf einem alten Kupferstich. Aber warum nicht? Die *Scientia Nova* war aus der Magie hervorgegangen, und etwas davon würde ihr immer anhaften" (V, 273). Damit schlägt Gauß, der Vorreiter eines neuen wissenschaftlichen Paradigmas, den Bogen zurück zu jenen okkultistischen Gelehrten, deren Weltbild Humboldt zu korrigieren dereinst ausgezogen war. In einer Art zyklischer Geschichtsbewegung wird im Roman eine kurze Periode des Glaubens an Fortschritt und Aufklärung, wie sie Humboldt paradigmatisch verkörpert, eingerahmt von angrenzenden Epochen, in denen, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, das Irrationale, das Unheimliche und Fantastische einen festen Platz innehaben. Gauß und Humboldt bewegen sich an der Schwelle zur Moderne, einer Zeit, da Erkenntnis und Chaos einander die Hände reichen werden – was durchaus auch politisch zu verstehen ist, wenn das schonungslose Aufklärungsprojekt, dessen Verfechter Humboldt ist, in den Horizont einer – mit Adorno und Horkheimer zu reden – „Dialektik der Aufklärung" gerückt wird und damit bereits auf die menschenverachtende Tötungsrationalität des Dritten Reiches vorausdeutet.[38] Am Ende des Romans steht die Einsicht, dass ein ausschließlich vernunftorientierter Zugriff auf die Wirklichkeit notwendigerweise eine Verkürzung darstellt: Welt und menschliche Existenz entziehen sich der Vermessung und den Kategorien reiner Ratio. Die Entzauberung der Realität hat nicht stattgefunden, die Vermessung der Welt bleibt unabgeschlossen.[39]

V. *Ruhm*

Kehlmanns *Ruhm* trägt den Untertitel *Ein Roman in neun Geschichten.* Formal ist dieser Text ein Hybrid zwischen Erzählungssammlung und Roman. Die neun Geschichten sind – abgesehen von der letzten – alle in sich abgeschlossen und einzeln lesbar; allerdings offenbart sich bei genauer Betrachtung ein komplexes Beziehungsnetz, in dem alle Geschichten miteinander verzahnt sind. Verbindungen ergeben sich dabei nicht nur horizontal, dergestalt etwa, dass der Protagonist einer Erzählung in einer anderen als Randfigur wieder auftaucht, sondern auch gleichsam vertikal zwischen

---

37 Vgl. ebd. S. 261.

38 Als Humboldt zwischen den Ruinen von Teotihuacan, einem Ort tausendfacher Menschenopfer, steht, sagt er: „So viel Zivilisation und so viel Grausamkeit. Was für eine Paarung! Gleichsam der Gegensatz zu allem, wofür Deutschland stehe" (V, 208). Vgl. Taberner: „Daniel Kehlmann's *Die Vermessung der Welt*", S. 264.

39 In dem Essay *Wo ist Carlos Montúfar?* schreibt Kehlmann, dass er in *Die Vermessung der Welt* darüber habe schreiben wollen, „daß der Kosmos chaotisch ist und sich der Vermessung verweigert." Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar?*, S. 15; vgl. Gasser: *Das Königreich am Meer*, S. 103.

verschiedenen Erzählebenen: Vielfach finden sich im Roman Metalepsen, also Durchbrechungen von Erzählebenen, die eigentlich strikt getrennt bleiben müssten.[40] In *Ruhm* nutzt Kehlmann Realitätsbrüche und fantastische Elemente zur Charakterisierung der Welt zu Beginn des neuen Jahrtausends. Dabei wird das Fantastische immer wieder in Verbindung zu theologischen und narratologischen Diskursen gesetzt.

Rosalie geht sterben, die dritte Geschichte des Romans, erzählt von Rosalie, einer alten Dame, bei der Bauchspeicheldrüsenkrebs diagnostiziert wird und die sich daraufhin entschließt, in der Schweiz Strebehilfe in Anspruch zu nehmen. In der Sterbewohnung angekommen wird Rosalie jedoch, auf ihr Flehen hin, vom Autor der Geschichte gerettet: Es kostet ihn, den Erzähler, nicht mehr als ein paar Sätze. In dieser Geschichte wird der Erzähler Teil der erzählten Welt, ohne dabei eigentlich zu einem homodiegetischen Erzähler zu werden. Er gibt sich deutlich als Autor zu erkennen, der die Geschichte seiner Figur plant und schreibt. Gleichzeitig wird er zum Gesprächspartner eben dieser Figur, die ihn anfleht, sie am Leben zu lassen.

Rosalies Bitten um Gnade werden vom Autor zunächst mehrfach zurückgewiesen mit der Begründung, dass es ihr Zweck sei, in seiner Erzählung zu sterben. Als Rosalie ihm dann vorschlägt, eine lebensbejahende Geschichte zu schreiben und ihr Schicksal zum Guten zu wenden, liefert der Autor in seiner Replik den zentralen Hinweis für die Interpretation der gesamte Erzählung: „Das ist keine lebenbejahende Geschichte. Wenn überhaupt, dann ist es eine theologische“ (R, 67). Wenn Rosalie ihren Autor um Gnade bittet, mit dem Verweis darauf, dass es für ihn in seiner Allmacht doch ein Leichtes wäre, sie zu retten, dann scheint sie mit Gott selbst in Dialog zu treten. Ihr Gespräch mit dem Autor Leo Richter, dessen Name bereits auf seine Macht über das Schicksal der Menschen hindeutet,[41] ist eine Form des Gebets – und tatsächlich antwortet der Autorgott und erhört sie: „Jetzt ruiniere ich es. Ich reiße den Vorhang weg, werde sichtbar […]. Rosalie, du bist gesund. Und wenn wir schon dabei sind, sei auch wieder jung. Fang von vorne an!“ (R, 75).

Für den Leser ist jedoch evident, dass die Macht des Autors Leo Richter beschränkt ist: Er selbst ist – was Rosalie selbst durchaus zu ahnen scheint (vgl. R, 64) – nur Figur des höhergeordneten Autorgotts Daniel Kehlmann. Am Ende der Geschichte formuliert Leo Richter die „absurde Hoffnung“ (R, 76), dass eines Tages auch für ihn jemand eine Ausnahme machen werde. „Denn wie Rosalie kann auch ich mir nicht vorstellen, daß ich nichts bin ohne die Aufmerksamkeit eines anderen, ja daß meine bloß halbwahre Existenz endet, sobald dieser andere den Blick von mir nimmt“ (R, 76). Damit bezieht Leo Richter abschließend die existenzielle Problematik seiner Figur auf sich selbst – zurecht, wie der Leser weiß.

---

40 Ausführlich hierzu siehe J. Alexander Bareis: „‚Beschädigte Prosa‘ und ‚autobiographischer Narzißmus‘ – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns *Ruhm*“. In: *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Hrsg. von J. Alexander Bareis/Frank Thomas Grub. Berlin 2010, S. 243-268.

41 Namen kommt bei Daniel Kehlmann häufig eine eigene Bedeutung zu. Markus Gasser hat überzeugend dafür argumentiert, dass der Vorname „Leo“ auf den Namen des von Kehlmann verehrten Schriftstellers Leo Perutz zurückgeht. „Richter“ verweist auf die Fähigkeit des Autors, über Leben und Tod seiner Figuren zu entscheiden. Vgl. Gasser: „Niemand wird jemals sterben“. In: *Die Weltwoche* 08.01.2009, S. 58; ders.: *Das Königreich im Meer*, S. 120. Der Name „Rosalie“ geht vermutlich auf Thomas Manns Erzählung *Die Betrogene* zurück, in der die Protagonistin Rosalie ebenfalls auf Verjüngung hofft, während sie tatsächlich schon unheilbar an Krebs erkrankt ist.

Durch dieses postmoderne Erzählexperiment erschließt sich in *Rosalie geht sterben* die theologische Dimension des Schreibens selbst. Die Frage nach der Theodizee stellt sich für leidende Personen in fiktionalen und faktualen Welten auf parallele Weise. Tatsächlich scheint der Roman *Ruhm* nahezulegen, dass an der Möglichkeit einer klaren Trennung dieser beiden Sphären gezweifelt werden muss.[42] Aus der wechselseitigen Erhellung und Kommentierung formaler Verfahren des Erzählens und theologischer Diskurse ergibt sich die spezifische ‚narratologische Theologie' des Romans.

Eine Gottesfigur gibt es – anders als in der *Vermessung der Welt*[43] – in *Ruhm* nicht. Eher lässt sich von einer Gottesfunktion sprechen, die jeweils derjenigen Figur zukommt, die als Erzähler über ihre erzählten Figuren verfügt (selbst Rosalie wird gewissermaßen zum Autorgott, wenn sie im letzten Gespräch mit ihren Freundinnen einen Enkel namens Tommi erfindet [vgl. R, 56f.]). Die Gegenposition des Göttlichen, der Teufel, ist in *Ruhm* personell hingegen sehr viel klarer bestimmt: Als Rosalie während ihrer Reise nach Zürich auf einem Bahnhof festsitzt, spricht sie „ein dünner Mann mit einer Hornbrille und fettigen Haaren" (R, 68) an und macht ihr das Angebot, sie nach Zürich mitzunehmen. In der Geschichte *Wie ich log und starb* tritt der „ungewöhnlich dünne[] Mann mit fettigen Haaren, einer Hornbrille und einer grellroten Mütze" (R, 185) ein zweites Mal auf. Beide Male befördert er die Protagonisten in Autos, die allem Anschein nach nicht seine eigenen sind, erzählt Sonderbares und entfernt sich schließlich wieder eilig. Im *FAZ*-Interview befragte Felicitas von Lovenberg Daniel Kehlmann zu dieser Figur:

> FvL: Wer ist der seltsame Typ mit der roten Mütze, der plötzlich auftaucht? Ein Stellvertreter des Autors, von Gott?
>
> DK: Ich weiß nicht genau. Er ist ein irrationales Element. Strenge Konstruktion muss auch immer wieder gebrochen und gestört werden, wie im Leben. Er ist außerdem der seltsame Autostopper aus „Ich und Kaminski". Der Kerl kommt immer wieder vor in meinen Büchern. Keine Ahnung, wer er ist und was er will![44]

Freilich muss man Kehlmann an dieser Stelle nicht beim Wort nehmen.[45] Die Identität des sonderbaren Mannes, die Kehlmann im Interview verschmitzt verschweigt, lässt sich bei genauerer Betrachtung durchaus aufklären. Joachim Rickes hat gezeigt, dass es sich bei dieser Figur, die sich im Roman *Ich und Kaminski* mit der Phrase „Sagen Sie Karl Ludwig zu mir"[46] vorstellt, um einen Wiedergänger der als „Ludewig" bezeichneten Teufelsfigur aus Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* handelt.[47] Ein deutlicher intertextueller Hinweis auf die teuflische Natur der Ludwigs-Figur findet sich in *Ruhm*, wenn der Fahrer, der in diesem Roman namenlos bleibt, sich nach der Adresse des Abteilungsleiters erkundigt: „‚Ihre Adresse', sagte er sanft. ‚Bitte. Viel weiß ich, alles aber nicht.'" (R, 186). Der in diesem Kontext befremdlich wirkende

---

42 Vgl. Jobst-Ulrich Brand/Daniel Kehlmann: „‚Nicht zu freundlich!'". In: *Focus* 3/2009, S. 48-49, hier: S. 49.

43 In der *Vermessung der Welt* kann Graf Hinrich von der Ohe zur Ohe im Kapitel *Der Garten* als Gottesfigur angesehen werden. Vgl. V, 181-194. Ausführlich hierzu siehe Rickes: „Wer ist Graf von der Ohe zur Ohe?"

44 Felicitas von Lovenberg/Daniel Kehlmann: „In wie vielen Welten schreiben Sie, Herr Kehlmann". In: *FAZ* 27.12.2008, o. S.

45 In seinen Poetikvorlesungen bemerkt Kehlmann selbstironisch: „Glauben Sie keinem Poetikdozenten. Mißtrauen Sie Interviews gebenden Autoren, seien Sie skeptisch gegenüber einer Universität, die Schriftsteller einlädt, damit sie hier vor Ihnen stehen und tun, als wüßten sie etwas." Kehlmann: *Lob*, S. 126.

46 Daniel Kehlmann: *Ich und Kaminski.* Frankfurt a. M. 2004, S. 100.

47 Joachim Rickes: *Die Metamorphosen des ‚Teufels' bei Daniel Kehlmann. „Sagen Sie Karl Ludwig zu mir".* Würzburg 2010, bes. S. 50ff.

Ausspruch ist eine Paraphrase eines Diktums des Mephisto aus Goethes *Faust I*: „Allwissend bin ich nicht, doch viel ist mir bewußt."[48]

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass es sich bei Rosalie um eine Figur des Schriftstellers Leo Richter handelt. In der Geschichte *Ein Beitrag zur Debatte* wird dieser Autor vom Blogger Mollwitz verfolgt, der bei einer Mobiltelefongesellschaft arbeitet; und dessen Abteilungsleiter wiederum ist der Protagonist der erwähnten Erzählung *Wie ich log und starb.* Leo Richter, Mollwitz und der namenlose Abteilungsleiter stehen damit auf einer Ebene der Narration, Rosalie hingegen ist nur die Figur in einer Geschichte, die einer dieser Männer schreibt. Wie sollte es dann aber möglich sein, dass Rosalie ebenso wie der Abteilungsleiter dem sonderbaren Fahrer begegnen? Das Auftauchen der Ludwigs-Figur sowohl in der Geschichte Rosalies als auch in jener des Abteilungsleiters ist streng rational nicht nachvollziehbar.

Den Autor Leo Richter selbst scheint der Auftritt der Ludwigs-Figur zu irritieren. Als Rosalie, die eben mit dem Fahrer im Wagen sitzt, ihren Autor wiederholt um Schonung angeht, wendet sich dieser an den Leser: „Fast hätte sie mich aus der Reserve gelockt. Aber im Moment beschäftigen mich andere Dinge; es beunruhigt mich sehr, daß ich keine Ahnung habe, wer der Kerl am Steuer ist, wer ihn erfunden hat und wie er in meine Geschichte kommt" (R, 70f.). Die Ludwigs-Figur scheint damit die Macht des Autorgotts Leo Richter zu unterminieren. Die fantastische Fähigkeit dieser Figur, die Erzählebenen des Romans zu durchbrechen und sich damit dessen formaler Konstruktion zu entziehen, verweist hingegen auf die Position des realen Romanautors Daniel Kehlmann: So wie Leo Richters Herrschaft über seine eigene Geschichte ihm zeitweilig entgleitet, so wird auch Daniel Kehlmanns formale Konstruktion (wenn auch wohl kaum gegen den Willen des Autors) von dem mysteriösen Fahrer unterlaufen.

Funktional fungiert die Ludwigs-Figur als Störfaktor innerhalb der literarischen Konstruktion; zugleich aber avanciert sie zum Verunsicherungsfaktor in einer technisierten und durch Rationalisierung scheinbar aller Metaphysik beraubten Welt und schließt somit an die Diskussion eines der Hauptthemen des Romans an: die Unheimlichkeit des medial-modernen Zeitalters.[49] Am Beginn des 21. Jahrhunderts haben sich die Menschen, so führt es der Roman anhand zahlreicher Beispiele vor, räumlicher und zeitlicher Bindungen weitgehend entledigt: Im Internet werden Wunschexistenzen kreiert, wie es der Programmierer Mollwitz versucht (vgl. R, 133-158); in der globalisierten Welt gelangen Menschen in kürzester Zeit in fremde Welten und können dort verlorengehen, so wie die Schriftstellerin Maria Rubinstein, die versehentlich in einem nahöstlichen Land zurückgelassen wird (vgl. R, 95-119); oder medial erzeugte Bilder verdrängen die Wirklichkeit, wie im Falle des Schauspielers Ralf Tanner, der von einem Double seiner selbst aus dem eigenen Leben vertrieben wird (vgl. R, 79-93). Die These von einer fundamental irrationalen Dimension des menschlichen Lebens, die in *Beerholms Vorstellung* metaphysisch und epistemologisch begründet und in der *Vermessung der Welt* wissenschaftshistorisch hergeleitet worden war, wird nun in *Ruhm* zu narratologisch-theologischen Spekulationen in Beziehung gesetzt und am Beispiel

48 Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Der Tragödie erster Teil*, V. 1582. Zwei Sätze später sagt der Fahrer: „Und flugs sind wir da" (R, 186), was sich wiederum als Anspielung auf Mephistos Ausspruch „Wir breiten nur den Mantel aus, / Der soll uns durch die Lüfte tragen" (ebd. V. 2065f.) lesen lässt.

49 Vgl. Gasser: Das Königreich am Meer, S. 124.

realer Lebensvollzüge des vermeintlich rationalisierten Medienzeitalters plausibilisiert. In der komplexen und letztlich nicht vollständig schlüssigen Faktur des Romans findet die fehlerhafte Ordnung der Welt dabei ihr formales Äquivalent.

Eine letzte Synthese von Weltbeschreibung, theologischen und narratologischen Diskursen lässt sich in der den Roman abschließenden Geschichte *In Gefahr* ausmachen, in der Elisabeth, die Partnerin Leo Richters, feststellen muss, dass sie selbst zu einer literarischen Figur ihres Freundes geworden ist. Ehe Leo Richter, der „zweitklassige[-] Gott" (R, 203) dieser Geschichte und Repräsentant der anderen zweitklassigen Autorgötter, sich aus der erzählten Welt zurückzieht, setzt er Elisabeth auseinander, wie es um die Geschichten und die Stellung des Menschen darin bestellt ist. „Wir sind immer in Geschichten. […] Geschichten in Geschichten in Geschichten. Man weiß nie, wo eine endet und eine andere beginnt! In Wahrheit fließen alle ineinander. Nur in Büchern sind sie säuberlich getrennt" (R, 201). Just dadurch aber, dass diese saubere Trennung von Geschichten innerhalb der Literatur im Roman *Ruhm* unterlaufen wird, scheint sich die Sorte Literatur, wie sie Kehlmann und sein innerdiegetischer Vertreter Leo Richter produzieren, wieder stärker dem realen Leben in seiner Widersprüchlichkeit anzunähern. Brechungen der erzählten Realität sind hier wie überall in Kehlmanns Werk Teil einer Epochendiagnose: Das Selbstverständnis der technisierten Moderne als eines Zeitalters ungebrochener Rationalität ist korrekturbedürftig: Naturwissenschaften, Technisierung, Globalisierung, kritische Betrachtungen des menschlichen Wahrnehmungsapparats und postmoderne Destabilisierungen überkommener Subjektivitätsvorstellungen treiben ganz neue Formen der Irrationalität hervor. Fantastische Erzählverfahren und -elemente stellen eine Möglichkeit dar, diesen spezifischen Irrationalitäten der Moderne im Medium der Literatur Rechnung zu tragen.

VI. Fantastisch Modern

Es lässt sich abschließend festhalten: Das Fantastische ist für Daniel Kehlmann ein Instrument der Verunsicherung, durch das die vorgeblich lückenlose Rationalität des aufgeklärt-wissenschaftlichen Weltbildes in Zweifel gezogen wird. Voraussetzung dafür, dass fantastische Elemente die Ordnung der erzählten Welt destabilisieren können, ist ihre spezifische Positionierung und Bewertung in Kehlmanns Werken. Das Fantastische erscheint in den Romanen Kehlmanns auf dem Hintergrund einer insgesamt realistischen Erzählweise und wirkt eben darum in hohem Maße irritierend. Kehlmanns Figuren glauben, sich auf ihren Verstand verlassen zu können, sie vertrauen auf die Ordnung der Welt und werden gerade deshalb durch den Einbruch des Chaos, mit dem sie sich immer wieder konfrontiert sehen, so sehr verunsichert.

So verschieden das Fantastische in den drei diskutierten Romanen auch umgesetzt sein mag, seine Funktion ist überall dieselbe: Es lässt den Bruch in einer vermeintlich geordneten Welt erkennen. Rätselhaft bleibt das Leben auch in der rationalisiert-technisierten Moderne. Diese Erkenntnis wird in *Beerholms Vorstellung* in Bezug auf die Grundmöglichkeiten des menschlichen Denkens und der menschlichen Erfahrung

---

50 Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar*, S. 23f.

entfaltet; *Die Vermessung der Welt* liefert ihre historische Herleitung; und in *Ruhm* schließlich wird die These am Beispiel moderner Lebenskontexte selbst exemplifiziert. Eine ideengeschichtliche Plausibilisierung seiner Modernediagnose verschafft sich Kehlmann dabei immer wieder im Rekurs auf die modernen Naturwissenschaften. In seinem Essay zur *Vermessung der Welt* schreibt er: „Das Unbehagen an einer durch die Entdeckungen von Gauß, Darwin, Einstein, Gödel und Heisenberg ins Wanken gebrachten Weltordnung ist immer noch größer, und zwar in jedem von uns, als uns selbst klar ist."[50] Mit seinen fantastischen Erzählverfahren, durch die er dieses Unbehagen zum Ausdruck bringt, knüpft Kehlmann hingegen an eine Erzähltraditionslinie an, die einst von den deutschen Romantikern und Kafka ihren Ausgang genommen hatte und bei den Autoren des *realismo mágico* zu einer besonders produktiven Ausprägung gelangt war. Im Werk Daniel Kehlmanns stehen Vernunft und Irrationalität, Wissen und Glauben, Fortschritt und Verunsicherung in keinem Ausschlussverhältnis zueinander; vielmehr bedingen und steigern sie sich gegenseitig. Kehlmanns Erzählwelten sind, in komplementärer Ergänzung, beides zugleich: Fantastisch und modern.

Maren Lickhardt, Siegen

Pikareskes und Pittoreskes in der zeitgenössischen Schweizer Literatur. Zu Christoph Simons Roman *Planet Obrist*

1. Pikareske Subversion und Kritik

Einen „Schelmenroman" hat Christoph Simon laut Paratext mit dem 2005 erschienenen *Planet Obrist* geschrieben,[1] und Figur, Motive, Strukturelemente sowie Erzählperspektive des Textes bestätigen auf den ersten Blick diese gattungsgenealogische Selbstverortung. Gleich zu Beginn des Romans bricht dessen Ich-Erzähler Franz Obrist nach einem Suizidversuch und einem Psychiatrieaufenthalt zu einer Reise in die Mongolei auf, um den „ganzen Sumpf" aus „Jobs, den Kneipen, den Leuten" (PO 9) hinter sich zu lassen. Schon zuvor mit dem Selbstmordversuch und dem Aufenthalt in einer Nervenheilanstalt hatte sich der Erzähler aus der Gesellschaft herauskatapultiert und zum Außenseiter gemacht; Tod und Wahnsinn eröffnen verfremdende Perspektiven, die nicht in Verschwinden oder Schweigen, sondern in gewisser Weise in *parrhesia* münden,[2] einen Akt des Wahrsprechens, denn schließlich setzt der Schreibakt, der eng mit dem Reisen verknüpft ist, bald nach diesem Zusammenbruch ein. Außenseitertum ist ein konstitutives Merkmal des Pikaros, des Ich-Erzählers und Anti-Helden des Schelmenromans,[3] der ausgehend von einer unklaren oder niederen Herkunft nach einem prägenden und in die Schlechtigkeit der Welt initiierenden Enttäuschungserlebnis, dem so genannten *desengaño*,[4] eine Reise durch die Welt und die Gesellschaft antritt. Dabei passiert er in episodischen Sequenzen[5] horizontal zahlreiche Orte sowie vertikal verschiedene Schichten,[6] und dessen distanzierte, nicht-integrierte Position wird funktional ausgelastet, um auf seiner Reise

---

1 Christoph Simon: *Planet Obrist. Ein Schelmenroman.* Zürich 2005. Im Folgenden zitiert mit der Sigle PO und Seitenangabe.

2 Vgl. Michel Foucault: *Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierung der Parrhesia.* Berkeley-Vorlesungen 1983. Hrsg. von James Pearson, übers. von Mira Köller. Berlin 1996, S. 21/22.

3 Vgl. Claudio Guillén: "Toward a Definition of the Picaresque". In: Claudio Guillén: *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History.* Princeton 1971, S. 71-106, hier S. 80; Matthias Bauer: *Der Schelmenroman.* Stuttgart [u.a.] 1994 (= Sammlung Metzler 282), S. 10-12; Guillaume van Gemert: „Pikaro-Roman". In: *Die Literatur des 17. Jahrhunderts.* Hrsg. von Albert Meier. München 1999 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 2), S. 453-469, hier S. 454/455; Christoph Ehland/Robert Fajen: „Einleitung". In: *Das Paradigma des Pikaresken / The Paradigm of the Picaresque.* Hrsg. von Christoph Ehland/Robert Fajen. Heidelberg 2007 (= Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beihefte 30), S. 11-21, hier S. 12.

4 Vgl. Guillén: "Toward a Definition of the Picaresque", S. 83; van Gemert: "Pikaro-Roman", S. 454.

5 Vgl. Guillén: "Toward a Definition of the Picaresque", S. 84; Jürgen Jacobs: *Der deutsche Schelmenroman. Eine Einführung.* München, Zürich 1983 (= Artemis Einführungen), S. 31; van Gemert: "Pikaro-Roman", S. 454; vgl. auch Richard Alewyn: „Nachwort". In: Johann Beer: *Das Narrenspital sowie Jacundi Jacundissimi. Wunderliche Lebensbeschreibung.* Hrsg. von Richard Alewyn. Hamburg 1957, S. 141-154, hier S. 147; Ulrich Wicks: *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions. A Theory and Research Guide.* New York 1989 (= Contributions in Women's Studies 99), S. 55.

6 Vgl. Guillén: "Toward a Definition of the Picaresque", S. 84; Matthias Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten. Anatomie des Schelmenromans.* Stuttgart 1993, S. 26.

satirisch Schein und Sein zu kontrastieren, Konventionen und taktische Spiele (in) der Gesellschaft zu entlarven.[7] Franz Obrists akuter Bruch mit der Welt forciert eben diese pikareske Funktion in *Planet Obrist* und wird seinerseits als unmittelbare Reaktion auf den Tod der Mutter, den väterlichen Umgang mit der Familie sowie diesem Tod und die Trennung seitens seiner Freundin herausgestellt, also auf Ereignisse, die zunächst einmal im weitesten Sinne den Herkunftstopos der Pikaresken sowie das *desengaño* aktualisieren.[8] Schließlich eröffnet sich Franz Obrist, wie auch dem Pikaro, auf seiner krisenhaft initiierten Reise gen Osten ein vielfältiges Panorama von Typen, Lebensentwürfen und Mentalitäten, das um Informationen aus den Massenmedien zum weltpolitischen Geschehen wie die Osterweiterung der EU (PO 161) und den amerikanischen ‚Krieg gegen den Terror' (PO 60) ergänzt wird und letztlich in einer generalisierenden Gesamtschau ein nicht weniger brutales Bild der Gegenwart liefert als das barocke *theatrum mundi* des Schelmenromans: „Und bevor die Stunde zu Ende ist, beginnt die Plünderung irgendeines Landes, und endet ein Krieg am selben Breitengrad, an dem er begonnen hat." (PO 106, vgl. auch 116) Zusätzlich verhandelt der Ich-Erzähler in seinen Erinnerungen und Reflexionen gesellschaftliche Praktiken seines Heimatlandes, in denen Enge, Begrenztheit und (Ein- bzw. Unter-) Ordnungszwang zum Ausdruck kommen; eine dieser Erörterungen wird mit dem distanzierenden und verfremdenden Motto „Völkerkunde Schweiz" (PO 36) eingeleitet und bildet den Auftakt für eine satirisch-kritische Auseinandersetzung.

Kontrastfolie für die satirische Darstellung bilden innerer wie äußerer Rückzug aus dem gesellschaftlichen Gefüge, ein alternativer Lebensentwurf zwischen (psychischer) Dysfunktionalität und Aussteigertum, und letztlich wird schnell deutlich, dass nicht erst die erwähnten existentiellen Einschnitte in Obrists Leben den Erzähler an den Rand und zur Kritik drängen, sondern dass er eine aktive und grundlegende kritische Verweigerungshaltung gegenüber der Gesellschaft an den Tag legt, die seinen radikalen Ausstieg bedingt. Das pikareske Außenseitertum verkehrt sich von der Ausgegrenztheit aus dem Gefüge einer stratifikatorisch gegliederten, ständischen Gesellschaft der Frühen Neuzeit zu einer mehr oder weniger freien Haltung im funktional-differenzierten modernen Szenario. Es wird noch zu klären sein, ob sich in dieser Verkehrung nicht auch ein dekadentes Moment zeigt, durch das sich die Kritik wieder auf den modernen Schelm zurückwendet. Die Wertungsperspektiven drehen sich – und dies ist besonders typisch für eine pikareske Form von Subversion und Kritik – im Kreis.[9] Es bleibt dem Leser bzw. der Leserin überlassen, die im Roman letztlich nicht eindeutig vorhandene Zentralperspektive der Kritik zu setzen, wodurch eine reversible Satire entsteht, die als solche auf die Komplexität der modernen Problemkonstellation hindeutet, die schriftstellerisch ebenso wenig in eindeutigen Frontstellungen zu bewältigen ist, wie es die im Roman angemerkten transitorischen Arbeitsverhältnisse und die völkerrechtlich komplizierten multilateralen Kriegsszenarien sind. In jedem

---

7 Vgl. van Gemert: "Pikaro-Roman", S. 455.

8 Es soll nicht darum gehen, pikareske Motive mit Elementen von Simons Text in der Breite abzugleichen. Daher sei nur am Rande erwähnt, dass auch das pikareske Hungermotiv sowie karnevaleske Verfressenheit häufig im Roman thematisiert werden (PO 16, 18, 32, 38, 41, 71, 120) und dass Obrist stiehlt, um sich Nahrung zu beschaffen (PO 25), was ein wesentliches Movens in dem anonym erschienenen prototypischen Schelmenroman *Lazarillo de Tormes* von 1554 bildet.

9 Vgl. Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*, S. 209.

Fall verweigert Obrist den festen Platz in der Gesellschaft, der dem frühneuzeitlichen Pikaro verwehrt ist, aber wechselnde Arbeitsverhältnisse machen ihn letztlich ebenso wie diesen zum ‚Diener vieler Herren'[10]. Er verspürt „keinen Ruf zu irgendeiner nutzbringenden Tätigkeit" (PO 90). „[N]ie konnte ich mich für einen Beruf entscheiden. Pakete verschnüren für ein Versandhaus. Fahrkarten verkaufen für Bernmobil." (PO 107) Zunächst weist dies kritisch auf ausbeuterische Arbeitsverhältnisse hin, denn einen Job in einer Spedition beschreibt der Erzähler als derart körperlich versehrend, dass das verdiente Geld den Einsatz nicht mehr aufwiegen kann.

> Dann sollte ich einen widerlichen Burschen (man erweist dir eine Gunst, wenn man dich einstellt) bitten, mir die Gelegenheit zu geben, mich acht Stunden am Tag der Gefahr auszusetzen, mich tödlich zu erkälten. Nein danke, solche Jobs kenne ich. Geld ist angenehm – es ist sogar sehr angenehm, je mehr man hat, desto angenehmer ist es, aber ich bin rasch gereift durch Flaschenabfüllfabriken und computergesteuerte Förderbänder, um Unversehrtheit zu würdigen. (PO 76)

Erwerbstätigkeit erscheint als sinnlos, solange sie in fremdem Dienst steht. In jedem anderen Roman könnte diese durchaus hyperbolische Passage als Ausdruck von Faulheit gewertet werden, in einem Schelmenroman steht das frühneuzeitliche Szenario vor Augen, dass der Pikaro nicht gewinnen kann, bei allem Engagement immer wieder auf Null gesetzt wird und unweigerlich einfach nur in die nächste Episode und das nächste marginalisierende Dienstverhältnis schlittert. Vielleicht liegt darin ein Hinweis darauf, dass der Erzähler sich dessen bewusst ist, wie wenig er unter bestimmten ökonomischen Voraussetzungen auch bei größerem Arbeitseifer erreichen könnte, wie frühneuzeitlich letztlich das moderne Szenario ist. Schließlich verrichtet Obrist unter selbstbestimmteren Bedingungen später gerne Gelegenheitsarbeiten für andere (PO 139). Aber neben Nebenjobs und Zeitarbeitsverhältnissen, die tatsächlich kaum eine Chance auf Etablierung, Integration oder Identifikation bieten, wird auch die Anstellung bei einer Bank zurückgewiesen, die Obrist kündigt, weil er seine „Mitarbeit […] nicht mehr als zweckmäßig" (PO 112) ansehen konnte. Auch hier erscheint die Haltung des Erzählers durchaus als legitim. Erstaunlich ist aber die optimistische Sichtweise auf Gelegenheitsarbeit ausgehend von seiner Position im Vergleich mit einem „kriegsflüchtigen Bosnier", weil ein Wissen darum angedeutet wird, wie gut es ihm eigentlich geht oder gehen könnte.

> Nichts von dem, was ich machte, wurde das erste oder einzige Mal getan. Beliebige Arbeit, manchmal Nervenzerreiß- und Kraftproben, aber ich hatte Gelegenheitsarbeiten immer gemocht. Wenn mich die Langeweile beim Schopf packte, suchte ich was anderes. Als Maturand mit Schweizer Bürgerrecht stehen mir wesentlich mehr Türen offen als, sagen wir, einem kriegsflüchtigen Bosnier mit zwei Jahren Realschule Bümpliz. (PO 108)

In der direkten Zusammenstellung mit dieser Textpassage erscheint eine an anderer Stelle als Gemeinplatz anzitierte Bemerkung über Obrists Suizidversuch nicht ganz so zynisch, wie sie für sich genommen wirkt, sondern es klingt eine reflexive Verhandlung des dekadenten Moments von Obrists Verweigerung an: „Ach, die jungen Leute mit ihrem eingebildeten Unglück" (PO 91). Am Ende ist er eben doch vielleicht verwöhnt und arbeitsscheu? Umgekehrt haftet dem Versuch, sich selbst auszulöschen, eine Ernsthaftigkeit an, die wiederum die tröstlichen Perspektiven des Maturanden als

---

10 Vgl. Guillén: "Toward a Definition of the Picaresque", S. 84; Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*, S. 26.

Zitat eines zynischen Stereotyps einer kapitalistischen Leitungsgesellschaft entlarven. Bosnien wird auf sehr indirekte Weise noch einmal zum Prüfstein für eine ähnliche Textpassage, in der Obrist seine Ausmusterung aus der Schweizer Armee beschreibt – oder aber seine Militärdienstverweigerung, denn schließlich ist sein Rücken nicht zu schwach für eine Reise in die Mongolei.

> Alle ehemaligen Mitschüler gingen in die Rekrutenschulen […]. Für mich begann eine verhängnisvolle Vereinsamung. Ich hütete die Bude eines Bekannten, während dieser in einer Kaserne tun durfte, wozu mein Rücken zu schwach war. Satt zu lernen, mit Jagdflugzeugen, Bajonetten und Hiebwaffen umzugehen, statt mit Militärzwieback und Volksküche versorgt zu werden, statt am Besuchstag im Beiwagenmotorrad mit Blumen, Fahnen und Musik gefeiert zu werden, statt „Bella Signora!" zu rufen und Küsschen aus dem Lastwagen zu schicken, statt die Wohltat zu erleben, vom eigenen Willen befreit zu sein, stritt ich mich mit Venezuela und den Eltern, schaute fern, lebte von Überweisungen der Arbeitslosenunterstützung und dichtete das *Lied für die Schweizer Armee*: „Sie wolle alles schenken, an jedem Tag, und all mein Sinnen lenken, wie sie es mag. Sie wolle mich durchtränken mit ihrer Kraft, sie nehme Tun und Denken in ihre Haft." (PO 88/89)

Der Militärdienst wird als automatisiert und ritualisiert dargestellt, als üblicher verpflichtender Lebensabschnitt eines jeden männlichen Schweizers, was ausblendet, dass es sich letztlich um eine Ausbildung für den Krieg handelt. „Militärzwieback", „Volksküche" und „Besuchstag" zeigen diese normalisierte Variante, jedoch findet mit dem Verweis darauf, dass die Militärpflichtigen lernen „mit Jagdflugzeugen, Bajonetten und Hiebwaffen umzugehen" eine De-Automatisierung oder De-Normalisierung des Geschehens statt. Während also seine Schulkameraden im Grunde das Töten lernen, schreibt der Ich-Erzähler ein Lied, das die Fremdbestimmtheit des Denkens im Kontext der Armee zum Gegenstand hat. Es handelt sich beim Schreiben des Liedes nicht nur um eine pazifistische und aufklärerische Alternative zur Ausbildung für den Krieg, sondern selbst wenn der Krieg nicht die Kontrastfolie bildet und des Liedes Opposition zu „Blumen, Fahnen und Musik" beim Militär fokussiert wird, kann es – auch im Falle des Ausbleibens einer breiten Rezeption – nicht sinnloser wirken als der genannte militärische Tamtam. Dass Obrist von Arbeitslosenunterstützung lebt, markiert ihn zunächst als unproduktiven Teil der Gesellschaft; tatsächlich wird durch den Verweis auf die „Volksküche" herausgestellt, dass auch die Militärdienstpflichtigen von Staats- und Steuergeldern leben und damit bestenfalls ihre Zeit vertun oder schlimmstenfalls das Gelernte zur Anwendung bringen müssen. Man kann diese Passage als sympathisches Plädoyer für Unproduktivität und Dysfunktionalität betrachten, wenn auf der anderen Seite Tötungswaffen, sinnlose Festlichkeiten und die Befreiung vom freien Willen steht – so jedenfalls die bevorzugte Lesart der Verfasserin dieses Artikels. Ganz so einfach ist es aber nicht, wenn man bedenkt, dass die Schweizer Armee im Wesentlichen eine Verteidigungsarmee darstellt, die insgesamt kaum im bewaffneten Einsatz ist – man könnte nun allenfalls ihre Existenzberechtigung in Frage stellen –, und die SWISSCOY seit 1999 per Bundesratentscheid an KFOR-Einsätzen im Kosovo und eine weitere kleine Truppe seit 2004 im Kontext der EUFOR in Bosnien eingesetzt werden. Dabei handelt es sich um militärische Einsätze auf Basis von UNO-Resolutionen im Namen und im Dienste des Völkerrechts. Nun könnte man sich prinzipiell über Auslandseinsätze europäischer Armeen streiten, im Roman wird jedoch wiederholt auf die problematische Lage in Bosnien aufmerksam gemacht – „Gras wächst über bosnische Massengräber" (PO 116) –, wodurch ein entsprechendes Engagement der europäischen Staaten nicht gänzlich unangebracht erscheint. Mit dem Rückzug in individualistische private Problemlagen

wie das Streiten mit den Eltern und der Freundin demontiert sich der vermeintlich rückenschwache Erzähler möglicherweise selbst.

Es ist typisch für pikareske Entwürfe, dass eine abschließende Bewertung kaum möglich ist, handelt es sich schließlich um unzuverlässige Erzählungen, in denen sich der Schelm vorteilhaft inszeniert.[11] Pikareske Lebensschilderungen werden üblicherweise im Rahmen einer Rechtfertigungssituation aus der Retrospektive erzählt.[12] Der Schelm liegt gewissermaßen doppelt vor: zunächst als noch naives erlebendes und später als taktisch kluges, hochgradig kalkuliert und intentional vorgehendes erzählendes Ich. Es muss bei der Beurteilung der schelmischen Lebensschilderung stets bedacht werden, dass sie „wesenhaft einseitig [ist], weil sie die jeweilige Gegenposition ausspart."[13] Es bedarf also einer komplementären Lektüre, um die limitierte Perspektive der Ich-Erzählung zu ergänzen.[14] „So schöpft der Schelmenroman sein narratives Potential genau genommen nur dann wirklich aus, wenn die Vertrauenskrise, von der er handelt, in der Interaktion von Text und Leser reflektiert wird und diese Reflexion eine performative Dimension aufweist."[15] Bei der sich fast zwangsläufig ergebenden Frage nach der Vertrauenswürdigkeit des Erzählers kann eine vollständige Umkehrung der Wertungsperspektiven stattfinden, d.h. wenn der Ich-Erzähler als unglaubwürdig eingestuft wird, das listige Erzählverfahren als solches durchschaut wird, dann hat dies nicht nur Konsequenzen für die Einschätzung des Schelms, sondern für die Bewertung der im Roman dargestellten Welt, also dem übrigen Figurenarsenal und der entworfenen Gesellschaft.

> Strukturalistisch betrachtet, zeugt bereits die Komplementarität der Lesarten, die im pikaresken Roman an den Konflikt zwischen dem Protagonisten und seinen Antagonisten gekoppelt ist, von einem pluralistischen Weltverständnis, da ja die verschiedenen Auffassungsperspektiven nicht nur divergent, sondern reversibel sind und in keiner einheitlichen Version zur Deckung gebracht werden können.[16]

Wie auch immer Franz Obrists Ausführungen im Einzelnen zu bewerten sind, in Christoph Simons Roman werden die Konturen einer Schweizer Anpassungsgesellschaft in einem Atemzug mit weltpolitischen und völkerrechtlichen Problemen benannt, wodurch an die Leserin oder den Leser die Aufgabe delegiert wird, einen möglicherweise ‚politisch' motivierten Rückzug mit politischem Engagement zu vergleichen und die Folgen von Verweigerung sowie die Folgen von Teilhabe zu kontrastieren. Schließlich gilt auch bereits für den traditionellen Schelmenroman, dass Unglaubwürdigkeit und Vertrauenskrise eben nicht bedeuten, dass eine Auflösung ambivalenter Momente zu Lasten des Schelms stattfinden kann; dessen prinzipielle Fähigkeit zu *parrhesia* wird ebenso wenig in Frage gestellt wie dessen prinzipielle Verschlagenheit.

---

11 Vgl. Guillén: "Toward a Definition of the Picaresque", S. 81; Bauer: *Der Schelmenroman*, S. 12/13, 25, 31; Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*, S. 17; Christoph E. Schneider: „Der Pikaroroman als Selbstrechtfertigung und Selbstbestätigung am Beispiel von *Lazarillo de Tormes, Simplicissimus* und *Moll Flanders*". In: *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext. Rezeption, Interpretation, Bibliographie.* Hrsg. von Gerhart Hoffmeister. Amsterdam 1987 (= Chloe. Beihefte zum Daphnis 5), S. 49-60, hier S. 49-53.

12 Vgl. Bauer: *Der Schelmenroman*, S. 25-28.

13 Van Gemert: "Pikaro-Roman", S. 454.

14 Vgl. Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*, S. 17, Bauer: *Der Schelmenroman*, S. 2, 13.

15 Matthias Bauer: „Trickreiche Verpuppung. Zur Medienmetamorphose des Pikaresken". In: Ehland, Fajen: *Paradigma des Pikaresken.*, S. 351-374, hier S. 353.

16 Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*, S. 209.

Im Gegensatz zur traditionellen Pikaresken ist *Planet Obrist* allerdings im Präsens erzählt und wird als Text vorgeführt, der im Rahmen von Eintragungen in ein eigens dafür gekauftes Notizheft eng am Geschehen entsteht (PO 50, 76). Es muss sich bei dem Notizheft nicht unbedingt um den Roman selbst handeln, weil der Erzähler jenes erst „[n]ach meinem Tod, vielleicht […]" (PO 77) Lesenden zugänglich machen möchte, aber auch diese Aussage ist nicht unbedingt ernst zu nehmen, sondern spielt möglicherweise nur mit der Aporie pikaresken Schreibens, welches als Lebensschilderung ja nie abzuschließen sei, solange und weil der Erzähler noch lebe – so jedenfalls die vieldiskutierte metapoetische Stellungnahme zum Schelmenroman im 22. Kapitel des ersten Buches seitens des Sträflings Ginés de Pasamonte in Cervantes' *Don Quijote.*[17] Indem der Suizidversuch am Anfang des Textes steht, kann der Erzähler, liest man den Roman gegen den Strich, als immer schon tot betrachtet werden, was seine Funktion im Szenario beschreibt, denn er hat und will sein Leben mit der Reise und dem Schreiben hinter sich lassen, nimmt keine feste und nachhaltig aktive Rolle unter den Lebenden ein. Und wenn nicht vom Ende her geschrieben wird, muss vielleicht auch nicht vom Ende her gelesen werden; indem sich Erzähler wie Lesende also im laufenden Vollzug des Geschehens befinden, fehlt ein nachträgliches Ordnungsschema, der archimedische Punkt des pikaresken Erzählens, der im Kontext der Diskussion um die Pasamonte-Episode im *Don Quijote* oft als dogmatischen Standort diskutiert wurde.[18] Und so erhalten Lesende einen ungeglätteten, eben nicht abschließend reflektierten Text, weil er nicht, wie ursprünglich geplant, in der Mongolei auf „Pergament" mit „Tintenfass und Federn" entstanden ist (PO 123). Dies hätte das Einsiedlerdasein, die Zivilisationsferne und Entrücktheit der Erzählsituation zahlreicher Schelmenromane gespiegelt,[19] findet aber nicht statt, weil Obrist in der Mongolei nie ankommt. Ein Roman liegt aber vor, der so oder so eng mit dem Notizbuch verwoben ist, sich somit prozesshaft generiert und den anvisierten idealen und souveränen Standpunkt des Erzählens gänzlich außerhalb nie erreicht, wenngleich stets von den abseitigen und kritischen Rändern aus erzählt wird. Durch eine situative Restverstrickung in alle beschriebenen Situationen steigert sich die pikareske Undurchsichtigkeit hinsichtlich der Wertungsperspektive. Unsouveränität und mangelnde Übersicht zeichnet Obrists Unzuverlässigkeit aus, was ihn aber im Umkehrschluss nicht weniger verlogen macht, klingt es doch als Warnung, wenn er sagt: „Die Leute neigen dazu, mir auf den ersten Blick zu vertrauen." (PO 10) An anderer Stelle wird das Notieren (in das Notizheft?) eindeutig als Möglichkeit „ein bisschen" zu lügen herausgestellt: „Fünf Uhr: Obrist wird während der Arbeit an einem Lied über Villach des faden Realismus überdrüssig und sehnt sich danach, wieder mal etwas zu notieren, wo er auch ein bisschen lügen darf." (PO 122) Der Leser bzw. die Leserin muss auf der Hut sein.[20] Bei den Klagenfurter *Tagen der deutschsprachigen*

---

17 Vgl. Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*, 72-74; Wicks: *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions*, S. 9/10; Hans Gerd Rötzer: *Der europäische Schelmenroman.* Stuttgart 2009, S. 59/60.

18 Vgl. Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*, S. 72-74; Wicks: *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions*, S. 9/10; Rötzer: *Der europäische Schelmenroman*, S. 59/60.

19 So z.B. das „Adieu Welt" des Simplicissimus am Ende des fünften Buches und die Schreibsituation der *Continuatio*: Ort des Schreibens ist eine ferne Insel; Material des Buches bilden Palmblätter.

20 Nicht umsonst rekurriert der Roman auf Platons Höhengleichnis (PO 82), das die Problematik von Schein und Sein im Grunde als anthropologische Notwendigkeit zementiert (wogegen es im Schelmenroman üblicherweise um Gesellschaftsspiele geht, die nicht alternativlos sind). Dadurch werden Romanentwürfe – zu

Literatur 2005 wurde *Planet Obrist* vor allem „Ziellosigkeit“[21] vorgeworfen. Betrachtet man das erklärte Reiseziel Mongolei, kann dies in einem wörtlichen Sinn keine präzise Textbeschreibung darstellen, selbst wenn der Roman mäandert und Obrist in der Mongolei nie ankommt. Jedoch verfehlt die Klage bezüglich der Ziellosigkeit in dem übertragenen Sinn des Ausbleibens einer klaren Intention oder einer konsistenten Handlungsführung und Handlungsmotivation ebenfalls ihr Ziel, nimmt man den Paratext ernst. Pikaresken führen in die Breite gesellschaftlicher Konstellationen und positionieren sich dabei nicht im Sinne einer eindeutigen Aussage. Somit tragen sie gerade im Kontext des 20. Jahrhunderts einem undurchschaubaren, dezentralen und postsouveränen (weltumspannenden) Szenario Rechnung.[22]

2. Erzählhaltung und Motivation – Schelmen- vs. Entwicklungsroman

Pikareske Ambivalenz[23] ist der geeignete Modus, um der mit der Reise in die Mongolei global angelegten Weltschau in ihrer Komplexität gerecht zu werden. Pikareskes Vortäuschen und Lügen bleiben in Christoph Simons Text für die Erzählung konstitutiv, erscheinen aber weniger relevant als im klassischen Schelmenroman, in dem über diesen Modus die Fiktionalität des Textes neuartig reflektiert werden konnte[24] und die historischen Entstehungsbedingungen in dem von Misstrauen zwischen Christen, Moslems und Juden sowie den so genannten *conversos* geprägten *siglo de oro* eine große Rolle spielten – massive antimuslimische und antisemitische Tendenzen prägten diese Zeit.[25] Dafür tritt aber die Frage der Zurechnungsfähigkeit hinzu, die zwar im traditionellen Schelmenroman keine Kategorie darstellt, in *Planet Obrist* aber in großem Maß pikareske Haltung und pikareske Funktionen bedingt. Denn noch komplizierter wird die Erzählsituation in Simons Text, weil statt der für den klassischen Schelmenroman typischen Doppelung von Erlebens- und Erzählinstanz nun im instantanen Erzählvollzug eine Aufspaltung der Wertungsperspektiven in Franz Obrist und seinen Begleiter MC Dachs vorgenommen wird. Mit diesem führt Obrist sokratische Dialoge. Der Dachs ist Korrektur-, Gewissens- und Reflexionsfigur, obwohl er andererseits nicht anders als Sancho Pansa den leiblichen Dingen zugeneigt ist und es permanent um seine Nahrungsbeschaffung und Fütterung geht.[26] Dennoch ist es

---

Recht – prinzipiell als gebrochener Zugang zur Welt diskutiert, und der Schelmenroman erscheint gerade in dem Kontext als Prototyp des Romanesken schlechthin.

21 http://www.woz.ch/0544/christoph-simon/mit-dem-dachs-in-die-mongolei.

22 Vgl. Thomas Weitin, Niels Werber: „Einleitung“. In: *LiLi* 42 (2012), H. 165, *Postsouveränes Erzählen*, S. 5-9; Maren Lickhardt: „Postsouveränes Erzählen und eigenmächtiges Geschehen in Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*“. In: *LiLi* 42 (2012), H. 165, *Postsouveränes Erzählen*, S. 10-34.

23 Vgl. Alexander Honold: „Travestie und Transgression. Pikaro und verkehrte Welt bei Grimmelshausen“. In: Ehland/Fajen: *Paradigma des Pikaresken*, S. 201-227, hier S. 201.

24 Man denke an die Entstehung des Romans in Konkurrenz zu Epen, kleinen Formen und Historiendarstellungen mit allen begleitenden Reflexionen um den Sinn dieser Gattung, die das Fiktionalitätsbewusstsein schärfen (Vgl. Wilhelm Vosskamp: *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg.* Stuttgart 1973 [= Germanistische Abhandlungen], S. 11-13, 29-31; Manuel Braun: „Historie und Historien“. In: *Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit.* Hrsg. von Werner Röcke u. Marina Münkler. München 2004 [= *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur 1*], S. 317-361).

25 Vgl. Robert Folger: “The picaresque subject writes. *Lazarillo de Tormes*“. In: Ehland/Fajen: *Paradigma des Pikaresken*, S. 45-68; Bernhard Siegert: *Passagiere und Papiere. Schreibakte auf der Schwelle zwischen Spanien und Amerika (1530 bis 1600).* München, Zürich 2006, S. 73-102.

26 Vgl. FN 8.

der Dachs, der immer wieder nüchterne Einwände artikuliert und beispielsweise das arkadische Ziel Mongolei demontiert als „Land, in dem Immobilienhaie Ihnen [Obrist] Abbruchzelte zu Wucherpreisen vermieten" (PO 50) – kein Ort in dieser Welt also ohne ökonomische Zwänge, Ausbeutung und Abhängigkeiten? Will man die Befindlichkeiten von Obrist hinterfragen, empfiehlt es sich oftmals, sich als Leserin oder Leser an den Dachs zu halten. Als Master of Ceremony, also als Zeremonienmeister katholischer Messen und Sprechmaske und Moderator von Bühneninszenierungen im HipHop steht der Dachs für die kontrolliertere, aber daher keineswegs glaubwürdigere oder authentischere Redeinstanz als sie in der traditionellen Pikaresken über die Retrospektive gestaltet wird.[27] Der Dachs balanciert letztlich nicht den abseitigen, unzurechnungsfähigen Standpunkt des Erzählers aus, sondern bestärkt diesen, indem er an den Suizidversuch und den Psychiatrieaufenthalt gekoppelt ist. Da der Dachs explizit als Erwachsener geboren wurde (PO 67), kann angenommen werden, dass er eine abgespaltene Instanz des erwachsenen Erzählers bildet. Der Erzähler beschreibt sich selbst als „Narrenschatten" (PO 7) und „Schatten" (PO 26), also nicht als Narr, sondern als Derivat einer närrischen Figur. Er leitet sich also aus einer antonymischen oder bipolaren Hell-Dunkel-Relation in Abhängigkeit zu einer zweiten Instanz her. An anderer Stelle verschmelzen die Instanzen, weil Obrist ein Kostüm trägt, das die Fellfarben und im Ansatz auch die Gesichtszeichnung des Dachses auf ihn bezieht: „Trage ein schwarzes Gewand mit einem weißen Skelett." (PO 151) Der pikareske Topos der Verwandlung in ein Tier[28] wird hier mit dem psychopathischen, suizidalen Moment dieser Verwandlung verschränkt, denn mit dem Skelett bleibt der Tod präsent. Tod, Wahnsinn, Karnevaleskes und eine alteritäre Figur konvergieren in dem Bild. Zudem versucht Obrist, obwohl er ja mit dem Dachs unterwegs ist, „zum ersten Mal in meinem Leben in einer Gesellschaft zu sein, die ich noch gar nicht so richtig kenne – meine eigene" (PO 10). Mit dem Dachs als zweite und doch gleiche Entität wird in *Planet Obrist* die Doppelperspektive des Pikaresken in den gegenwärtigen Vollzug verlagert und gleichzeitig die ver-rückte Erzählposition herausgestellt. Dazu passt, dass sich Erzählstimme und -perspektive hin und wieder wandeln, und die Ich-Erzählung in Ausführungen in der dritten Person Singular mündet, Obrist also von außen beschrieben wird (z.B. PO 21, 43). Dass mit dem Dachs eine weitere, nach außen projizierte Stimme vorliegt, also karnevaleske Polyphonie ausgehandelt wird, kommentiert der Dachs selbst ironisch, indem er verblüfft Obrists innere Stimme als „noch eine", also zusätzlich zu seiner als ‚äußere Stimme' hinzuzählt: „‚[…] Meine innere Stimme sagt mir …' ‚Um Gottes willen, Herr Obrist, Sie haben auch noch eine innere Stimme?'" (PO 124) Ob Obrist überhaupt je aus der Anstalt entlassen wurde oder ob er flieht, ist ebenfalls nicht völlig klar, weil er sich explizit ohne aufzufallen auf seine Reise begeben möchte (PO 7), sich nicht als Entlassener, sondern als „Freigänger aus Berner Nervenheilanstalten" (PO 25) bezeichnet und mit dem Dachs folgenden Dialog führt: „‚Zeig mir einen Obrist, und ich zeige dir etwas, was in einer

---

27 Insgesamt wäre es vermutlich lohnend, im Kontext von Simons Roman die Funktion des Dachses in Fabeln aufzuarbeiten, deren dialogische Anordnung und didaktischer Impetus sicherlich einen Einfluss auf den Text hat.

28 Es beginnt mit dem Esel des Apuleius (*Asinus Aureus*, 2. Jh.), geht weiter mit der Fortsetzung des *Lazarillo* und dessen Verwandlung in einen Thunfisch (*La segunda parte de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, 1555) sowie Cervantes' cynische Sprechweise durch die Maske von Hunden (*Novelas ejemplares*, 1613) und hat seinen Höhepunkt mit der Verkleidung des Simplicius als Kalb (*Simplicissimus*, 1668).

Anstalt leben sollte.' ,Ich werde nicht erwischt. Ich werde nie erwischt, Herr Dachs.'" (PO 26) Pikareskes Erzählen und Psychiatriediskurs gehen im Roman eine fruchtbare Allianz ein, weil der Narr das Recht hat, „*fremd* auf dieser Welt zu sein"[29], und somit einen verfremdenden, satirischen Standpunkt einnehmen kann, zum anderen aber selbst in seiner Position und Wahrnehmung hinterfragt werden kann. Wie bereits oftmals erwähnt, ist es die Distanz zur Welt, die dem Pikaro zu eigen ist. Was aus der teilhabenden Innenperspektive gesellschaftlich normal erscheint, weil es automatisiert und normiert ist, wird aus der ver-rückten Außenperspektive in seiner Kontingenz sichtbar: eingespielte Routinen werden gestört, de-automatisiert und de-normalisiert, Schwachstellen und Widersprüche offen gelegt. Nur am Rande sei erwähnt, dass das Reiseziel Mongolei mit Obrists Bruder verwoben ist, der das Down-Syndrom hat (PO 21, 53), dessen veraltete und heute pejorativ verstandene Bezeichnung Mongolismus ist. Es handelt sich dabei um eine genetische Abweichung, die den Bruder als alteritäre Figur auszeichnet und durch die sich Obrist selbst ausgezeichnet fühlt (!): „Ich hatte einen behinderten Bruder, ich fühlte mich vom Schicksal ausgezeichnet. Von meinen Schulkameraden hatte keiner einen behinderten Bruder, und schon gar nicht einen für seinen Todesmut bekannten behinderten Bruder." (PO 55)

In der Frühen Neuzeit bedingt die gesellschaftliche Außenseiterposition die ver-rückte Perspektive, in Simons modernem Szenario die ver-rückte Perspektive die Außenseiterposition. Trotz einer langen Reihe von Transformationen des Pikarischen[30] ist konstant geblieben, dass dem Schelm auf je unterschiedliche Weise eine im Prinzip unwandelbare Rolle und ein unveränderlicher Standort zukommt. Typisch für den Schelmenroman ist eine mehr oder weniger paradigmatische Erzählweise,[31] in der episodische Einzelsequenzen in einer harten Fügung *auf*einander folgen und variiert werden.[32] Es liegt keine psychologische Motivierung vor, und ebenso wenig wie Elemente der Geschichte begründet „*auseinander* folgen"[33], vollzieht der Schelm eine Entwicklung. Er ändert sich kaum auf Basis von Erfahrungen, sieht man einmal von dem *desengaño* und dem Sprung vom erlebenden zum erzählenden Ich ab. Auf diese Weise kann auch keine Annäherung an die Gesellschaft stattfinden. Er ist und bleibt stets ein Außenseiter. Die Mongolei sowie die Psychopathie des Erzählers stehen in *Planet Obrist* für diesen Standpunkt, sodass dessen Selbstverortung als Schelmenroman schlüssig ist und im Sinne einer komplexen Kritikfunktion ausgestaltet wird. Weitaus überraschender ist, dass Christoph Simons Text neben dieser Anlage das Gattungsformular des Entwicklungsromans realisiert, der historisch und typologisch dem Schelmenroman diametral entgegen steht.[34] Historisch betrachtet, hat der Entwicklungsroman den Schelmenroman abgelöst. Im Kontext aufklärerischen Inklusions-, Progressivitäts- und Individualitätsdenkens des 18. Jahrhunderts

---

29 Michail M. Bachtin: *Chronotopos.* [1975] Übers. von Michael Dewey. Frankfurt/M. 2008 (= suhrkamp wissenschaft 1879), S. 87.

30 Vgl. *LiLi* 44 (2014), H. 175, *Transformationen des Pikarischen.* Hrsg. von Niels Werber u. Maren Lickhardt.

31 Vgl. Jan Mohr/Michael Waltenberger: „Einleitung". In: *Das Syntagma des Pikaresken.* Hrsg. von. Jan Mohr u. Michael Waltenberger. Heidelberg 2014 (= Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beihefte 58), S. 9-36, hier S. 9/10; Rainer Warning: „Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition". In: *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2001), S. 176-209.

32 Vgl. Mohr/Waltenberger: „Einleitung", S. 10.

33 Mathías Martínez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie.* München 1999, S. 109.

34 Vgl. Jacobs: *Der deutsche Schelmenroman*, S. 85; Wilfried van der Will: *Pikaro heute. Metamorphosen des Schelms bei Thomas Mann, Döblin, Brecht, Grass.* Stuttgart [u.a.] 1967, S. 14.

hat der pikareske Subjekt- und Weltentwurf ausgedient, der Exklusion, Statik und Rollenhaftigkeit inszeniert.[35] Matthias Bauer bringt es noch einmal anders auf den Punkt:

> Der Bildungsroman schreibt die Geschichte der Korrektur eines schwärmerischen Ich durch die Welt. Ihn prägt der Gedanke der Entwicklung. Seine Prämisse ist die aufklärerische Verbesserbarkeit der Welt und des Ich. Der Schelmenroman hingegen schreibt die Geschichte eines gleichbleibenden Ichs in einer unveränderbar schlechten Welt.[36]

Nun kann im 20. Jahrhundert eine Hochkonjunktur pikaresken Erzählens ausgemacht werden, die Jürgen Jacobs folgendermaßen begründet:

> Wenn es zutrifft, daß unter dem Eindruck der bürgerlichen Weltdeutung der pikareske Roman verschwindet, dann müßte umgekehrt zu erwarten sein, daß diese Gattung wieder hervortritt und als literarische Gestaltungsmöglichkeit wieder in den Blick kommt, wenn jene optimistische, Ich und Welt aussöhnende Weltanschauung zerfällt, die den Bildungsroman getragen hatte. Diese Vermutung bestätigt sich in der Tat in der Romangeschichte des 20. Jahrhunderts.[37]

Planet Obrist fügt sich in die Reihe pikaresker Texte des 20. Jahrhunderts, beharrt paratextuell auf eine derartige Zuordnung, bringt jedoch in großem Maß Elemente des Entwicklungsromans ein, indem psychologische Motivierung und Entfaltung den Text strukturieren. Und paradoxerweise führt dadurch auch die Wegbewegung aus der Gesellschaft in einem modifizierten Zustand wieder in die Gesellschaft zurück – mehr Entwicklungs- als Schelmenroman? Während die Reise des Erzählers indirekt immer wieder als Nichteinverständnis mit den gesellschaftlichen Praktiken seines Heimatlandes verstanden werden kann und der Paratext diese Lesart in gewisser Weise erzwingt, wird sie doch explizit durch eine persönliche Krise initiiert, und ein psychologisch besetztes Ziel steht auch von Beginn an fest, denn die Mongolei wird als Ort imaginiert, an dem sich der Erzähler selbst einholt.

> Sich selbst einholen, Tag um Tag das missglückte Leben zurück spulen – schon ist nicht mehr wahr, was passiert ist. Ich habe mich nicht in Gelegenheitsarbeiten verbraucht. Habe nie Selbstmord versucht. Mutter ist nicht gestorben, Venezuela hat Christian Kerbel nie getroffen […]. (PO 20)

Sich selbst einholen, das (fiktiv-)faktuale Leben im Modus der Fiktion umschreiben und an den Punkt gelangen, an dem Leben und Schönerschreiben in eins fallen, motiviert Reise wie Textproduktion, die somit einer psychologischen Codierung unterliegen (PO 63, 64). Und dieser Prozess gelingt. Selbst- und Glücksfindung markieren den Abschluss des Romans. Zurückkehrend von den östlichen Grenzen Europas behauptet der Erzähler, dass er sich „zum ersten Mal in meinem Leben nach dem Leben sehne“ (PO 197). Das Erzählen vom Tode her führt nach einem Läuterungsprozess wieder mitten in das Leben. Er fühlt sich „[z]ufrieden“ und „zukunftsgeneigt“ (PO 204). Enthusiastisch und geradezu hyperbolisch klingt der letzte Satz des Romans: „Ich liebe das Leben, ich liebe jeden beschissenen Augenblick.“ (PO 206) Natürlich handelt es sich bei dem „Leben“ um eine existentiell

---

35 Vgl. Maren Lickhardt: „Transformationen des Pikarischen“. In: *LiLi* (2014), H. 175, *Transformationen des Pikarischen*, S. 6-23.

36 Bauer: *Im Fuchsbau der Geschichten*, S. 108.

37 Jacobs: *Der deutsche Schelmenroman*, S. 90.

aufgeladene Semantik, die nicht zwingend in die zuvor abgelehnte Gesellschaft zurückführt. Über den Topos der Familie werden „Leben" und Gesellschaft zusammengebracht, und dadurch nimmt sich der Abschluss sogleich wieder brüchiger aus: Eine von Obrists Geliebten erwartet mittlerweile ein Kind von ihm (PO 164/165). Auch wenn er nicht sofort bei der Mutter des Kindes bleibt (PO 168), so reflektiert er die Verantwortung, die er nun auch für fremdes Lebensglück hat (PO 199), und denkt die Gründung einer Kleinfamilie an (PO 205). Bürgerlich? Zunächst liest sich der Beschluss des Erzählers als Kehrtwende, Rückkehr und Ankunft nach dem existentiellen Wendepunkt der Schwangerschaft, als Realisierung des Modells, das ihm der Vater mit dem Stichwort „Existenz aufbauen" (PO 64) zuvor aufzuerlegen versucht hatte. Dass funktionierende familiäre Bindungen persönliches Glück bedingen und dies wiederum eine funktionale Rolle „in geregelten Verhältnissen" zur Folge hat, wird jedoch an anderer Stelle bereits ironisiert. „[…] die große Sinn- und Glückssuche einfach nur, weil Papa mich abends nicht zugedeckt hat. Vielleicht findet sich unterwegs jemand, der mich zudeckt, und schon werde ich ein achtbarer Außendienstleiter in geregelten Verhältnissen." (PO 65) Wenn dieser Nexus nicht affirmativ diskutiert wird, führt auch die Psychotherapie aus Reisen, Schreiben und Fortpflanzung nicht automatisch wieder in die Mitte der Gesellschaft, wenn auch zu einer Bejahung des Lebens. Angesichts der mit der Entwicklungsstruktur nicht aufhebbaren pikaresken Signatur des Textes kann ein Abarbeiten an persönlichen Problemen nicht in bruchloses Einverständnis mit sozialen Strukturen münden. Auch am Ende bleibt der Erzähler Pikaro genug, um das (klein-)bürgerliche Szenario trotz allen beschworenen Glücks als Barbarei zu beschreiben, als Ansammlung animalischer Überlebenstaktiken unter sozialdarwinistischen Bedingungen.

> „In Gruppen zusammenarbeiten, Führungshierarchien errichten, Feinde abwehren, sich paaren, Nachkommen aufziehen", sage ich. Jeden Morgen Jana anrufen und nach dem Befinden unseres Kindes fragen, denke ich. Mit doppelsaugfähigen Windeln und aufblasbarem Elefant im Koffer zurück nach Ljubljana. (PO 205)

Persönliches Glück und subversive Gesellschaftskritik halten sich in der Passage die Balance. Der Held des Entwicklungsromans mag angekommen sein und hat das letzte Wort, der Pikaro zersetzt diesen Prozess allerdings am Ende, sodass auch das letzte Wort wieder zu relativieren ist.

3. Fortuna, Glück, Idylle

Da die Semantik von Glück in *Planet Obrist* eine tragende Rolle spielt, ist die Kollision der Gattungsfolien Pikareske und Idylle beachtenswert, die weitaus unvereinbarer erscheinen als Schelmen- und Entwicklungsroman. – Beschreibt doch schon der Erzähler des *Schulmeisterlein Wutz*, dass sich idyllisches Empfinden durch das Abschotten von der Umwelt unter günstigen Voraussetzungen bzw. dem entsprechenden Gemüt einstellen kann, aber nicht nur jede beliebige andere Figur, sondern ausgerechnet die „armen Schelme" nicht in der Lage sind, diesen Rückzug zu vollziehen und den dazu nötigen Grad an Naivität zu erreichen.

> Freilich du, mein Wutz, kannst Werthers Freuden aufsetzen, da allemal deine äußere und deine innere Welt sich wie zwei Muschelschalen aneinanderlöten und dich als ihr Schaltier einfassen; aber bei uns armen Schelmen, die wir hier am Ofen sitzen, ist deine Außenwelt selten der Ripienist und Chorist unsrer innern fröhlichen Stimmung […].[38]

Die Glücksemantik im Roman bzw. das, was die Isotopie von Glück in *Planet Obrist* ausmacht und was nicht, muss noch einmal von Beginn an nachvollzogen werden. Die psychologische Motivierung von Reise und Schreiben als Prozess der Selbstfindung wird zu Beginn bereits als Glückssuche herausgestellt. „Wenn ich jetzt weggehe, versuche ich dem Zufall, der glücklichen Fügung, so weit wie möglich den Weg zu ebnen. Weil ich mich im Grunde nicht noch einmal umbringen möchte." (PO 10) In dem Zitat werden allerdings zunächst entelechische Entwicklungsvorstellungen demontiert, rekurriert der Erzähler doch mit dem „Zufall, der glücklichen Fügung" auf Fortuna. Nun hat diese von der Antike bis zur Frühen Neuzeit zahlreiche semantische Verschiebungen erfahren, aber stets ist ihr das Äußerliche zu eigen.[39] Wo sie in Erzählungen waltet, geht es um ein regelloses und unkontrollierbares Auf und Ab, um kontingente Wendungen, die die Handlung in Gang halten.[40] ‚Glück haben' im Spiel der Fortuna bedeutet schon nicht ‚glücklich sein', aber wesentlicher bei der Opposition von Fortuna und modernem Glück als Äußerlichkeit und Innerlichkeit ist das höchst unterschiedliche Maß an Selbstermächtigung, das den unterschiedlichen Konzepten zugrunde liegt. Zwar entstehen ab der Frühen Neuzeit in Bezug auf das Glück Selbstermächtigungsvorstellungen,[41] und Fortuna wird zu einer Frage der *occasio.*[42] Dennoch geht es vor allem um das Moment der Auslieferung, wenn der Erzähler als Auftakt an Fortuna erinnert. Dadurch negiert er Entwicklungskonzepte des 18. und 19. Jahrhunderts. Vielmehr erweist er sich einmal mehr als Pikaro, dessen Weg durch das Szenario von äußeren Begebenheiten bestimmt ist, der keinen Spielraum hat, um sich souverän zu entfalten. Mit dem Ausweichen auf ein veraltetes Konzept von Glück erproben Erzähler und Text eine Alternative zu einem modernen Szenario, das zwar Glück verspricht, aber nur Banalitäten, Verschleiß, Verlust und Krankheit zu bieten hat – das persönlich, ökonomisch und politisch bedingte Unglück seines bisherigen Lebens:

> Die Summe der glücklichen Momente […] Dreißig Jahre lang unruhige Nächte, fünfunddreißig Jahre irgendeine Arbeit, die mir gleichgültig ist, zehn Jahre belangloses Geschwätz in Bars, ein halbes Jahr sterbende Eltern, ein Monat Telefonanrufe von verkaufsgeilen Call-Centern, ein Monat stationäre Psychiatrieaufenthalte, drei Wochen gebrochene Schlüsselbeine – übrig bleiben ein paar gute Momente, vierundzwanzig Stunden! (PO 51/52)

---

38 Jean Paul: *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal. Eine Art Idylle.* Stuttgart 1977, S. 18.

39 Vgl. Walter Haug: „O Fortuna. Eine historisch-semantische Skizze zur Einführung". In: *Fortuna.* Hrsg. von Walter Haug/Burghart Wachinger. Tübingen 1995, S. 1-6.

40 So z.B. in Bezug auf den *Fortunatus* Jan-Dirk Müller: „Die Fortuna des *Fortunatus.* Zur Auflösung mittelalterlicher Sinndeutung des Sinnlosen". In: Haug/Wachinger: *Fortuna*, S. 216-238, hier S. 221.

41 Vgl. Olivia Mitscherlich-Schönherr: „Glück, Schicksal, Zufall. Das Glück haben, glücklich sein". In: *Glück. Ein interdisziplinäres Handbuch.* Hrsg. von Dieter Thomä, Christoph Henning, Olivia Mitscherlich-Schönherr. Stuttgart 2011, S. 75-84, hier S. 76.

42 Vgl. Ansgar M. Cordie: *Raum und Zeit des Vaganten. Formen der Weltaneignung im deutschen Schelmenroman des 17. Jahrhunderts.* New York, Berlin 2001 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte), S. 130-189.

Der pikareske Erzähler beschreibt mit seiner persönlichen Lage und den Rückgriff auf eine frühneuzeitliche Erzählfolie eine kulturkritische Verfallsgeschichte der Moderne.[43] Wo jeder scheinbar seines Glückes Schmied ist, sammelt sich gemäß dem Erzähler in Wahrheit nur Unglück an, das zwar in einem selbstbestimmten Akt zurück gelassen wird, dieser aber gleichzeitig eine Auslieferung an Fortuna bedeutet. Wenn Fortuna verheißend erscheint, muss es schon schlimm um die Aussicht auf selbstbestimmtes Glück bestellt sein. Nun geht es aber letztlich doch um eine persönliche Entwicklung hin zu mehr Glück, wenn der Erzähler mit Reisen und Schreiben vergangenes Unglück ungeschehen machen oder überschreiben will (PO 20). Letztlich zielt die Semantik von Glück doch auf Innerlichkeit in einem modernen Sinn, indem Obrist die Diskrepanz zwischen Geschehen und Empfinden betont – „Heute bin ich unglücklich, egal, was passiert" (PO 86) –, denn mit Blick auf Fortuna wäre das, „was passiert" entscheidend. An anderer Stelle geht es explizit um das „Glücklichsein" (PO 156) und nicht um Zufälle, Schicksal und ‚Glück haben'.

Bevor nun das Verhältnis von Pikareske und Idylle betrachtet wird, sei auf den reflektierten Umgang mit der Glückssemantik hingewiesen, der einen Teil der satirischen Weltschau des Erzählers bildet. Einige der gängigen Praktiken glücklich zu werden, werden in ihrer Klischeehaftigkeit, Einfachheit und auch Gefährlichkeit entlarvt. So birgt die lapidare Schilderung der *New Age*-Haltung eine seiner Geliebten allein aufgrund ihrer Kürze jede Menge Ironie, denn was mit zwei Rezepten zu lösen und in einem Satz zu beschreiben ist, erfordert seitens Obrist doch immerhin das halbe Leben und einen ganzen Roman: „In ihrer Tasche trägt sie ein paar indianische Glückssteine, wenn es ihr schlecht geht, zündet sie Räucherstäbchen an […]." (PO 99) Auch die Psychiater haben außer Gemeinplätzen nichts zu bieten, was Obrist am Ende der folgenden Passage dadurch aufzeigt, dass eine der formelhaften Phrasen sofort einzuschränken ist und nicht mehr die postulierte uneingeschränkte Gültigkeit hat, sobald sie mit konkreten Begebenheiten abgeglichen und mit Inhalt gefüllt werden soll.

> Was ich während meines Kurzaufenthalts im Psychiatriezentrum Münsingen gelernt habe: Sei locker, entspanne dich, genieße das Leben, werde nicht gleich hektisch, erheitere dich, suche Menschen auf, sei ruhig ein bisschen böse und grob, sag nicht nein, wenn dir jemand Hilfe anbietet, es ist besser, eine Sache ganz zu Ende zu bringen, als zehn nur halb (abgesehen von Suizid). (PO 96)

Die Ratgeberliteratur wird unter der Kapitelüberschrift „Die Kunst, glücklich zu leben, in neun Lektionen" (PO 178) ebenfalls problematisiert. Wieder einmal erscheinen neun Lektionen angesichts der komplexen familiären, ökonomischen und weltpolitischen Probleme, die den Erzähler umtreiben, allzu einfach – und vor allem allzu liberalistisch:

> Alles ist erlaubt, was Sie frei und glücklich macht! Sie sind Ihr einziger Verbündeter, alle anderen sind Ihre Gegner! Setzen Sie andere Menschen für die Verwirklichung der eigenen Ziele ein, schieben Sie einen angeblichen Allgemeinnutzen vor! Empfinden Sie keine Schuldgefühle, wenn Sie glücklich sind, während andere leiden! Empfinden Sie Vorfreude! […] „Sprechen Sie über Shakespeare, wenn Sie die Bibliothekarin bumsen wollen! […] Bringen Sie Kindern ohne Arme das Schreiben bei! Gehen Sie nach Somalia, um die Fliegen von den Toten wegzuscheuchen!" (PO 183/184)

---

43 Vgl. Georg Bollenbeck: *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders.* München 2007, S. 7-11.

Der Ratgeber identifiziert Glück mit Freiheit und dem Erreichen und Ausnutzen von Machtpositionen; er beschreibt jegliche Solidarität und Rücksichtnahme auf dem Weg zur Glücksfindung als hinderlich. Obrist pariert diesen Zynismus mit der ebenso verlogenen wie egoistischen Taktik, die Bibliothekarin zu verführen. Vor allem dringen erneut komplexe strukturelle weltwirtschaftliche und weltpolitische Konstellationen in den Roman ein. Denn während der Ratgeber persönliche Strategien erörtert, sind die Glücklichen und die Leidenden angesichts des Beispiels Somalia auch ganze Nationen, Ethnien etc. Dass Obrist nun Engagement für Opfer im Kontext der eigenen Glücksfindung diskutiert, entspricht einem solidarischen und gemeinschaftlichen Konzept von Glück, welches allerdings kaum Möglichkeiten eröffnet, die Welt wirklich zu verbessern. Jede Regel erscheint mit Blick auf tote oder verstümmelte Kriegsopfer in gewisser Weise als unzulänglich. Zwar liefert Obrist einen ernsthaften Entwurf eines Ratgebers, „Monsieur Obrists *Kunst, glücklich zu leben, in einer Lektion*", und setzt auf die Relevanz zwischenmenschlicher Beziehungen – „Glück ist gratis und selten etwas von anderen Menschen Trennbares" (PO 201) –, jedoch verbleibt die Satire im Modus der Negation, kann affirmativ ebenfalls nur eine abstrakte und vage Aussicht formulieren.

Gibt es im Roman konkreteres, plastischeres Glück? Was hat die Reise bewirkt, die „mit dem Problem des Glücks" begann, das „mich nach Osten getrieben" (PO 175) hat? Bedenkt man die Koppelung des als Glückssuche motivierten Reisens an das Schreiben, ist vielleicht her der Weg das Ziel und somit Glück vielleicht eine Frage des Stils, wie es auch bei der Pikaresken eher um die Fragen als um die Antworten geht. Zumindest schafft es der Erzähler, im Rückblick kleine Details aus dem Alltag schriftstellerisch zu überhöhen und mit Freude aufzuladen, das Umschreiben und Schönerschreiben zu realisieren.

> Vergangenes Glück: Eine Schwalbe, die ins Zimmer geflogen ist, ins Freie zu scheuchen, ohne sie zu verletzen. / Um sieben Uhr morgens in der WG-Küche einen Toaster fallen lassen, wenn du dich auf Zehenspitzen bewegst, weil du versprochen hast, leise zu sein. / Der eine bläst die Glut des Lagerfeuers an, der andere säubert die gefangenen Fische und zerlegt sie zum Grillen. (PO 124/125)

Mitgefühl, kleine Missgeschicke in der Gemeinschaft der Wohnung sowie das obligatorische Lagerfeuer werden in gebundener Rede inszeniert, indem Versgrenzen simuliert werden. Sie werden Gegenstände der Stilisierung und können in diesem Modus als „[v]ergangenes Glück" erinnert werden. Das gebundene Schreiben scheint die Wahrnehmung für derartige Momente zu schärfen. Ein wenig kitschig und doch zustimmungswürdig erscheint sein Empfinden angesichts einer Feier unter Freunden, das als gegenwärtiges Glück betrachtet werden kann: „[…] empfinde ich eine so heftige, so vollkommene Freude, dass es schon fast beängstigend ist. Was fehlt meinem Leben noch?" (PO 196) Gleichwohl ist es im Akt des Schreibens schon bedroht, weil eine „Zeit ungetrübten Glücks" im Modus der Reflexion nicht mehr einholbar ist: „Was will man von Gefühlen mehr, als dass sie einen mitreißen und keine Zeit zum Nachdenken lassen." (PO 13) Sobald das Schreiben einsetzt, hat bereits wieder Nachdenken und Zersetzung von Glück stattgefunden, sodass die Reise als Jagd der Momente weiter gehen muss. Es klingt eine schriftstellerische Problematik an, an der sich vor allem Idyllen-Dichter abzuarbeiten hatten. Dass Obrist im Dialog mit dem Dachs mit dem Glück vor allem die Kindheit identifiziert – „vom Glück der

Kindheit über die Kampffelder des Lebens zur Ruhe des Alters" (PO 17) –, fügt sich in den idyllischen Diskurs. Gottsched spricht von der „Vorstellung des Standes der Unschuld"[44], Schiller betont die „poetische Darstellung unschuldiger und glücklicher Menschheit"[45] „in dem kindlichen Alter der Menschheit"[46], Jean Paul beschreibt das viel beschworene goldene Zeitalter der Idylle mit einem „kindlichen Naturhimmel"[47]. Die Erwähnung des Himmels als Naturphänomen ist im Kontext der Idylle keineswegs singulär, wenngleich ausgerechnet Jean Paul das Idyllische nicht zwingend jenseits der bürgerlichen Gesellschaft ansiedelt.[48] Schiller aber geht von der Unvereinbarkeit von Idylle und moderner Zivilisation aus. Die Idylle erscheint geradezu als kulturkritische Denkfigur des 18. Jahrhunderts, die aus dem komplexen Gefüge einer „größern Sozietät" ausweicht und zum „einfachen Hirtenstand"[49] tendiert. Nun kann es kein Zufall sein, dass in *Planet Obrist* Glück begrifflich und konzeptuell eine tragende Rolle spielt und Naturschilderungen auf dem Weg in die Mongolei einen großen Raum einnehmen.[50] Nicht im abgegrenzten Raum,[51] sondern auf einer großen Reise in ihrer Bewegung, die aus der Gesellschaft hinausführen soll, findet sich ein ‚Bildchen' – ein εἰδύλλιον / eidyllion – nach dem anderen.

> Die Mongolei ist ein schlichtes, ruhiges, schönes Steppenland irgendwo hinter dem Ural im Herzen Asiens. Wo man mit Yaks, Pferden, Kamelen umherzieht, in Jurten wohnt, Harnblasen gerbt, Falken abrichtet, Hammelfleisch isst und durchreisenden Besuchern im Tausch gegen Tugriks Schnaps aus Federgras und chinesische Zigaretten anbietet. (PO 38)
>
> Wie ich mir die Mongolei vorstelle? Weiden ohne Zäune und so flach, dass man am Dienstag vor die Jurte tritt und sieht, wer am Sonntag zu Besuch kommt. (PO 70)
>
> Wörgl: eine Ortschaft, die zwar so heißt, aber ganz anders aussieht. Hasenbiss am Apfelstamm. Nistkästen für Kohl- oder Blaumeisen. Rosen, die sich schier wund blühen. Sieh, ein weißes Wiesel wuselt zwischen den Hyazinthen und Margeriten! Übers Wasser führt ein Steg, und darüber geht der Weg. Es ist die Wörgler Ache, und der Reisende, der Pracht der bereits passierten schiffbaren Flüsse – Aare, Rhein, Inn – eingedenk, zuckt die Achseln ob des Rinnsals. (PO 87)
>
> Morgenlicht auf dem Millstättersee. Glücksstimmung. (PO 119)

Von Ironie ist in diesen Passagen keine Spur. Man könnte allenfalls in der Eindeutigkeit und Hyperbolik („schier wund blühen") bei der Beschwörung idyllischer Naturszenarien Verdacht schöpfen. Dies scheint aber nicht angebracht. Nicht nur die Mongolei, sondern zahlreiche Orte auf dem Weg dorthin sind zumindest vorstellungsweise Arkadien. Tauschhandel statt komplizierte Kapitalwirtschaft, die der Erzähler durch seine Arbeit bei der Bank kennt, prägt die ökonomischen Verhältnisse. Ein archaisches Leben ohne Begrenzungen in der unberührten, nicht durch Besitzverhältnisse abgezirkelten Natur scheint auf. Wo Nistkästen kulturelle Eingriffe indizieren, ist das

---

44 Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer kritischen Dichtkunst.* [1729] Darmstadt 1982, S. 582.
45 Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung.* [1795] In: *Schillers sämtliche Werke in zwölf Bänden.* Bd. 12. Stuttgart, Tübingen 1838, S. 235.
46 Ebd. S. 236.
47 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik.* [1804] Berlin 2013, S. 191.
48 Vgl. ebd. S. 194.
49 Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 236.
50 Vgl. zum Zusammenhang von Glück und Idylle insgesamt Burkhard Meyer-Sickendiek: *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen.* Würzburg 2005, S. 335-370.
51 Vgl. Renate Böschenstein-Schäfer: *Idylle.* Stuttgart 1967 (= Sammlung Metzler. Realien zur Literatur 63), S. 12.

Szenario dennoch ungetrübt. Morgenlicht auf einem See evoziert „Glücksstimmung". Der Text hält in seiner Bewegtheit und Komplexität inne, um die beschriebenen Momente anzuhalten und räumlich zu inszenieren; pittoreske Beschreibungen liegen vor, die Erzähler wie Lesende zur Ruhe kommen lassen, wenig Reflexion erfordert und eine Hingabe an das Szenario darstellen und einfordern. Die Beschreibung tendiert zur Ekphrasis und evoziert konkrete und plastische Bilder bei Leser oder Leserin, die den komplizierten biographischen, ökonomischen und politischen Verhältnissen entgegenstehen. Dennoch erinnert der Dachs, wie bereits zitiert, daran, dass es kein Entrinnen gibt, wenn er das „Steppenland" von „Immobilienhaie[n]" (PO 50) bevölkert sieht. Eine unberührte Natur in der Ferne wird nicht durchgehend inszeniert bzw. umgekehrt wird auch von Obrist die Schweiz in die Welt getragen.

> Mit einem Stückchen Land, wo wir Blumen und Gemüse ziehen. Wo wir an sonnigen Tagen mit Blick auf unsere Kamele und die Schneeberge des Altai frühstücken. (PO 35)

> [Dachs:] „Was ist denn nun der heilige Gral, der Sie ihrer Meinung nach in der Mongolei erwartet?" [Obrist:] „Nun, wir werden unsere Gemüsefarm haben, ein Beet mit Küchenkräutern und ein anderes mit Zierblumen. Wir werden allmählich die Frauen im Ail kennen lernen, Freundschaften schließen. Den Karawanen mit Matten und Getränken entgegengehen, über das Fallen der Rohstoffpreise lamentieren, zusammen in Schamanengesänge ausbrechen. Wir werden kleinere Reparaturen an der Jurte selbst übernehmen und dafür etwas weniger Miete zahlen. Ich werde der Staatlichen Pensionskasse beitreten und bei Erntedankfesten aus dem Schulternblatt oder den Eingeweiden des Dachses orakeln. Ein greifbares Glück, finden Sie nicht?" (PO 159)

„[G]reifbares Glück" gestaltet sich letztlich explizit nicht anders als bekannte europäische Gartengewohnheiten: „Nach den Angaben im Aushang am Schaufenster wühlen 75 Millionen Menschen in Europa intensiv in ihren Gärten herum." (PO 68) Ein „Stückchen Land" ruft als Diminutiv noch das Register des Idyllischen auf. „Gemüse ziehen" klingt dagegen schon nach kleinbürgerlichen Schrebergartenpraktiken. Küchenkräuter und Zierblumen stehen für eine Kultivierung, bei der fraglich ist, ob sie als ungebrochen idyllisch aufgefasst werden kann. Schamanische Zeremonien und Orakelrituale inszenieren noch Archaismen, die dem goldenen Zeitalter zugeschrieben werden können, aber spätestens bei der Diskussion fallender Rohstoffpreise ist man sofort wieder in ein globales Wirtschaftsszenario zurückgeworfen, das zeigt, dass es kein idyllisches Entrinnen mehr gibt. Selbst Salomon Gessner, der für eine naivere Ausformulierung des Idyllischen steht,[52] entwirft Arkadien in der Idylle *Der Wunsch* fernab der Zivilisation aus der Perspektive eines Städters nur im Konjunktiv.

> O könnt' ich unbekannt und still, fern vom Getümmel der Stadt, wo dem Redlichen unausweichliche Fallstricke gewebt sind, wo Sitten und Verhältnisse tausend Thorheiten adeln, könnt' ich in einsamer Gegend mein leben ruhig wandeln, im kleinen Landhaus, beim ländlichen Garten, unbeneidet und unbemerkt![53]

Kultiviert, abgezirkelt und kontrolliert sind seine Vorstellungen, wie er die idyllische Natur gestalten könnte, wobei gerade die Kontrolle über das kleine Stückchen Natur insofern idyllisch ist als sie die Natur behaglich und nicht etwa erhaben erscheinen lässt – aber auch dies nur im Konjunktiv ebenso wie Obrist in der Mongolei nie ankommt.

---

52 Vgl. Salomon Gessner: „An den Leser". In: Salomon Gessner: *Idyllen.* [1756] Schriften. Zürich 1801; S. 5-14.

53 Salomon Gessner: „Der Wunsch". In: Salomon Gessner: *Schriften.* [1756] Zürich 1777, S. 128ff., hier S. 128.

> Außen am Garten müßt' ein klarer Bach meine Grasreiche Wiese durchschlängeln […]. Ich würd ihn in der Mitte zu einem kleinen Teich sich sammeln lassen, und in des Teiches Mitte baut ich eine Laube auf eine kleine aufgeworfene Insel, zöge dann noch ein kleiner Reb-Berg an der Seite in die offene Gegend hinaus, und ein kleines Feld mit winkenden Ähren […].[54]

Und sogar Gessner beschreibt die Idylle reflexiv als Ausdruck von Unzufriedenheit, als Streben nach fernem Glück, und er lehrt, dass der Weg das Ziel ist, dass der Blick auf das Vorhandene in der Immanenz eines bestimmten Lebens mit der richtigen Haltung Glück bringt.

> Immer ist der Mensch unzufrieden, wir sehen weit hinaus auf frömde Gefilde von Glük, aber Labyrinthe versperren den Zugang, und dann seufzen wir hin, und vergessen das Gute zu bemerken, das jedem auf der angewiesenen Bahn des Lebens beschehrt ist.[55]

Was Gessner beschreibt, klingt nach dem Jean Paulschen „Vollglück in der Beschränkung“[56]. In gewisser Weise realisiert auch Christoph Simon Glück als etwas, das nur bemerkt und (schriftstellerisch) kultiviert werden muss, wo auch immer es sich auftut. Natürlich ist Simon nicht Gessner, sondern stellt ein Gegenprogramm zum Schweizer Idyllendichter dar, aber Parallelen tun sich auch auf, wenn es um die kulturkritischen Implikationen der Idylle geht. Idyllendichtung, gerade in ihrer naiven, naturzugewandten Variante, funktioniert im rationalistischen, aufklärerischen und bürgerlichen Diskurs des 18. Jahrhunderts als dessen Abwehr, als Zufluchtsort. Böte die Gesellschaft dem Menschen eine angemessene Zuflucht, wäre die Idylle nicht nötig. So kann jede Idylle als Positivausdruck einer fundamentalen Kritik an der je zeitgenössischen Kultur gelesen werden. Wo Simon idyllisches Schreiben praktiziert, schwingt dies umso mehr mit als in dem Schelmenroman sämtliche Verstrickungen der modernen Kultur nicht ausgeblendet sind.

Pikareske und Idylle gestalten sich in *Planet Obrist* als zwei Seiten einer Medaille, momentane Ausflüchte und satirische Kritik indizieren gleichermaßen eine problematische Welt bzw. eine negative Weltsicht, die nicht aus einer Innenperspektive resultieren kann, sondern für die ein fremder Blick nötig ist: der pikareske wie der idyllische Blick als, um es noch einmal zu wiederholen, kulturkritische Erzählmuster. Im modernen Szenario werden beide Gattungsvorlagen dadurch modifiziert, dass es eine vollständige Distanz nie geben kann, dass es keinen idealen jenseitigen Ort des Erzählens mehr gibt. Was aber funktioniert, und zwar wiederum mit Hilfe beider Gattungsfolien, ist eine De-Automatisierung und Verfremdung der Wahrnehmung.[57] Merkwürdig und fremd soll die Welt, die ganze moderne Kultur durch die Linse von Pikareske und Pittoreske erscheinen. Satirisch-pikareske Verfahren führen zu Distanz und zwar ausgehend von wechselnden Standpunkten in Bezug auf komplexe und problematische Verstrickungen in der (fiktiven) Welt (Ökonomie, Politik, Militär sowie auch Flucht und Verweigerung); sie eröffnen Raum für kritische Reflexionen, ohne

---

54 Ebd. S. 130.
55 Ebd. S. 138.
56 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 192.
57 Vgl. Viktor Šklovskij: „Die Kunst als Verfahren“. [1925] In: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa.* Hrsg. von Jurij Striedter. München 1994, S. 3-35, v.a. hier S. 15, 33.

dass sogleich wieder ein eigener ideologischer Standort reklamiert wird. Idyllisch-pittoreske Verfahren führen zu einem Zoom und zwar ausgehend von verlangsamten Blickpunkten in Bezug auf die isolierbaren und positiven Details in der (fiktiven) Welt (Freunde, Natur, Selbstbestimmung); sie eröffnen Raum für „Mitfreuen“[58], ohne dass sogleich wieder ein eigener ideologischer Standort reklamiert wird. Beide Erzählstrategien zeichnen sich durch eine gewisse Unkonkretion aus. Die im vorliegenden Beitrag so oft erwähnten politischen und ökonomischen Verstrickungen lassen sich kaum fassen, weil sie auch im Roman nur angedeutet werden, da ja keine Übersicht vorliegt. Bosnische Flüchtlinge, Massengräber und Militär sowie ausbeuterische Arbeitsverhältnisse und fallende Rohstoffpreise auf dem Weltmarkt haben einen Zusammenhang, den der Text aber nicht herstellt, sondern nur an verschiedenen Stellen als Schlagworte einführt. Ebenso können die freudvollen Momente nur als solche hingenommen werden und bleiben flüchtig, lassen sich an keiner Stelle thesenartig ausformulieren und als inhaltliches Konzept fixieren, wenngleich auch hier ein Zusammenhang von funktionalen zwischenmenschlichen Beziehungen sowie instantanem Genuss und Wohlbefinden angedeutet wird. Diese Vagheit macht aber gerade das anti-ideologische Moment in Simons Schreiben aus, das an keiner Stelle verweilt und sich stets selbst relativiert. Mit konkretem Inhalt kann nur die Leserin oder der Leser den Roman füllen, wenn es etwa – wiederum ganz abstrakt und augenblickhaft – heißt:

> Wer bin ich? Das, was fließt, das, was sich bewegt, eine lustig-traurige Vagabundengestalt namens Franz Obrist […]. Einer, der behauptet, der Mensch habe auf dieser Welt keine anderen Pflichten, als den Regenbogen zu betrachten und die Milchstraße – und diese Behauptung ist nicht dümmer als Freihandel, Kommunismus und religiöse Lehren der Auserwähltheit. (PO 106/107)

---

58 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 192.